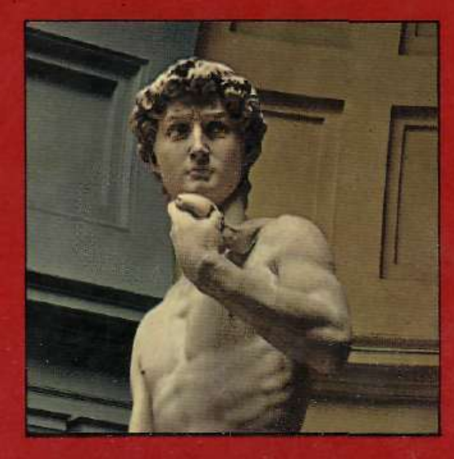
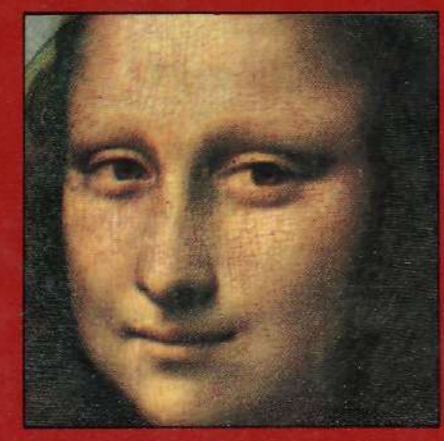
HISTORIA DEL ARTE






La Edad Media
El Renacimiento italiano

grijalbo

HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE

2

La Edad Media
El Renacimiento italiano

Textos de CAMILLO SEMENZATO

grijalbo

Título original de este volumen
IL MONDO DELL'ARTE
de la Colección "COLORAMA", de Arnoldo Mondadori Editore, Milán

Director de la edición original
ENZO ORLANDI

Dirección editorial
GIORGIO MARCOLUNGO

Director de la edición castellana
ENRIC BORRÀS CUBELLS

Traducción y adaptación
JAUME ROVIRA, ROMAN BAYONA

Quinta reimpresión

ISBN: 84-253-1615-4 (obra completa)
ISBN: 84-253-1617-0 (vol. 2)
Depósito legal: TO:143-1996 (II)

Impreso y encuadernado en Artes Gráficas Toledo, S. A., Toledo

ÍNDICE DEL VOLUMEN 2

LA EDAD MEDIA

EL ARTE DE LOS PUEBLOS BÁRBAROS

Al finalizar la antigüedad clásica, en vísperas de las grandes invasiones bárbaras, el arte romano y el bizantino ya habían sentado las bases de lo que habría de ser, en gran parte, el futuro artístico europeo. Durante muchos siglos el arte del Imperio Romano de Occidente y el bizantino serían la mayor guía para la cultura artística medieval. El simbolismo cristiano, ya codificado en todo tipo de iconografía, desde las miniaturas a las grandes paredes cubiertas de mosaicos, constituía el fundamento de toda expresión artística, tanto en la refinadísima corte de Constantinopla como en los grandes monasterios de Occidente.

A primera vista parece que el cambio entre la antigüedad tardía y la Alta Edad Media sólo se deba a la destrucción material ocasionada por las invasiones bárbaras, pero que en lo esencial, o sea en los valores espirituales, no se produzca diferencia entre ambas épocas. No obstante es preciso advertir que, mientras en el Imperio bizantino los cambios, aunque innegables, fueron insignificantes respecto a la etapa anterior, en Occidente se presenta un proceso evolutivo más profundo: más avanzado el Medievo en el arte románico y en el gótico, se alcanzan resultados que difieren radicalmente de las normas de la antigüedad en muchos aspectos. Esto se debe evidentemente a un conjunto de factores políticos, económicos y sociales que condicionan la vida en la Europa Occidental de forma muy distinta a como lo hacen en los Balcanes, Grecia o Constantinopla. El mundo occidental aparece, en líneas generales, más «barbarizado» que el oriental: este último consiguió quedar inmune a las invasiones y fue capaz de conservar las tradiciones, al igual que de hecho conservó su antigua lengua, la griega, mientras que en Occidente el latín dejó paso a varias lenguas vulgares. En resumen, aun aceptando la gran repercusión que las diversas condiciones de desarrollo tuvieron en el camino seguido por los distintos países occidentales, queda en pie la sospecha de que también la propia barbarización produjo unos gérmenes culturales capaces de originar diferencias con respecto al mundo bizantino.

Los bárbaros eran en su mayor parte pueblos nómadas que se habían trasladado lentamente desde el este atravesando las estepas siberianas y las llanuras de la actual Rusia. Es precisamente ahí, a orillas del mar Negro, del Caspio o de los grandes ríos, donde algunos de estos pueblos, como los escitas en un principio y los sármatas después, han dejado más testimonios de su presencia histórica. Al ser nómadas y viajar a caballo, naturalmente no practicaban la arquitectura ni otras formas del arte monumental que para ellos hubieran sido embarazosas e inútiles. Parece deducirse de los hallazgos efectuados que toda su sensibilidad artística se concentraba en los únicos objetos que podían transportar con facilidad: las joyas. En efecto, la joyería de los bárbaros es de inusitada belleza y, aun variando según los diversos pueblos o a través del tiempo, mantiene algunas características comunes: un gusto antinaturalístico que origina que jamás aparezca la figura humana y que, cuando se trata de motivos animales o vegetales, estén profundamente transformados; una preferencia por los colores llamativos y los acentuados contrastes; por último, un modo peculiar de tallar las joyas o de definir las figuras basado en una línea de gran realce plástico que carga a las imágenes de efectos dramáticos.

Aunque el antinaturalismo, al menos en parte, y sobre todo el gusto por el color también se presentan en algún ejemplo de la cultura romana tardía, la incisiva línea de los bárbaros expresa una sensibilidad encaminada a metas muy distintas, a veces con resultados antiestéticos; es muy probable que esta energía, inexistente en la antigüedad tardía, repercutiera decisivamente en el espíritu expresionista y dramático que dominaría



Brazalete de oro (Peshawar, Museo Nacional). Es un magnífico ejemplo de la joyería de los escitas, pueblo nómada que habitó las estepas de Rusia y que ha dejado en las tumbas de sus grandes personajes un importante testimonio del arte bárbaro. Conocido con el sugerente nombre de "arte de las estepas", se caracteriza por su elegante simplicidad y por el esplendor de sus collares.

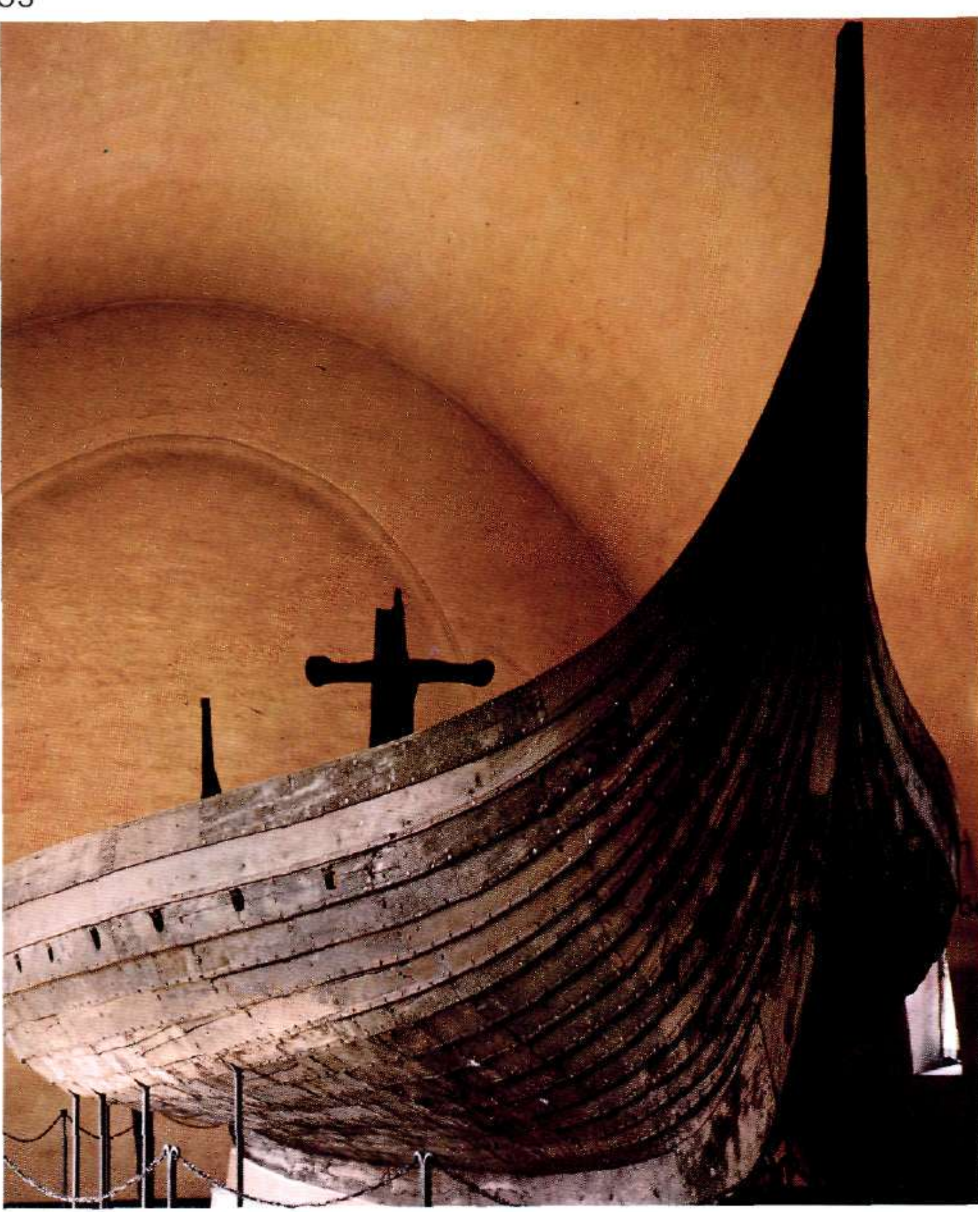
más tarde en los países de Occidente, precisamente en los barbarizados: el arte románico.

Sin embargo, media un largo trecho entre esta hipótesis y la afirmación de que la estructura de las catedrales románicas o la línea de las esculturas góticas se deriven de las formas de la joyería bárbara; de todos modos, es indudable que tanto las unas como la otra participan de un gusto anticlásico del que los bárbaros parecen los más auténticos depositarios.

La historia de su joyería pasa por varias etapas, pudiéndose observar también en ella lejanos contactos con las formas chinas, que habían conocido al comienzo de su largo viaje a través de las estepas, posteriormente con las griegas y finalmente con las de la cultura artística romana. Es evidente que antes de irrumpir en los confines del Imperio el mundo romano ya les había impresionado, pero sin llegar a trastornar su cultura, que logró mantener sus auténticas esencias y demostró su capacidad de desarrollar a escala aún mayor, por ejemplo en Escandinavia, los motivos típicos de su joyería. Las naves vikingas halladas en las tumbas de los reyes noruegos poseen una decoración que se asemeja a los motivos ornamentales de las joyas: el mismo mundo zoomórfico que inunda todo con las infinitas descripciones de una línea casi obsesiva. Los bizantinos y los árabes también repetían hasta la saciedad sus fórmulas, pero no les imprimían ese tono tan resuelto que





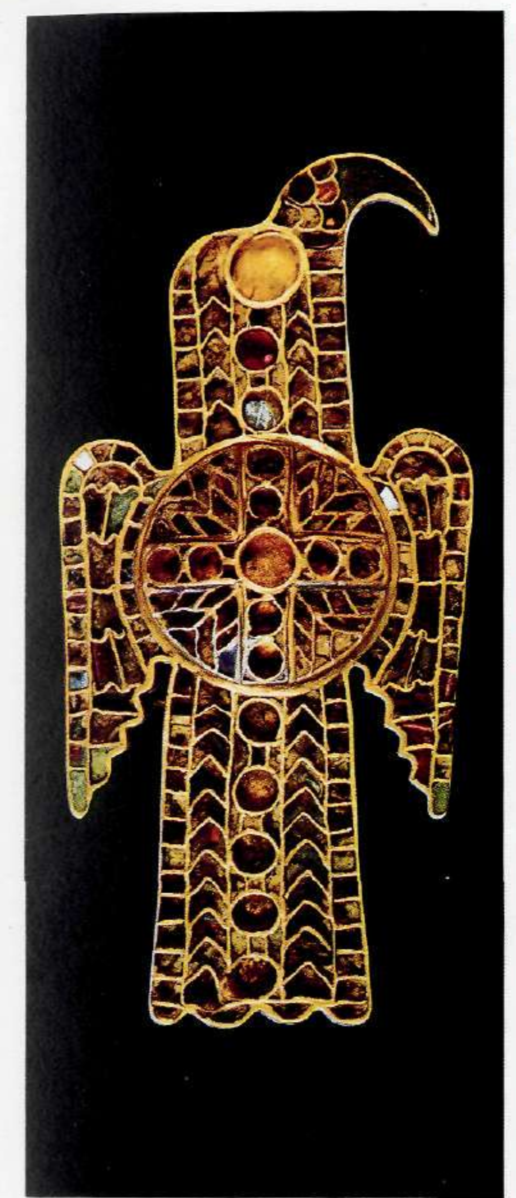


parece sintetizar en cada detalle la elegancia y la audacia que presiden el aspecto conjunto de dichas naves.

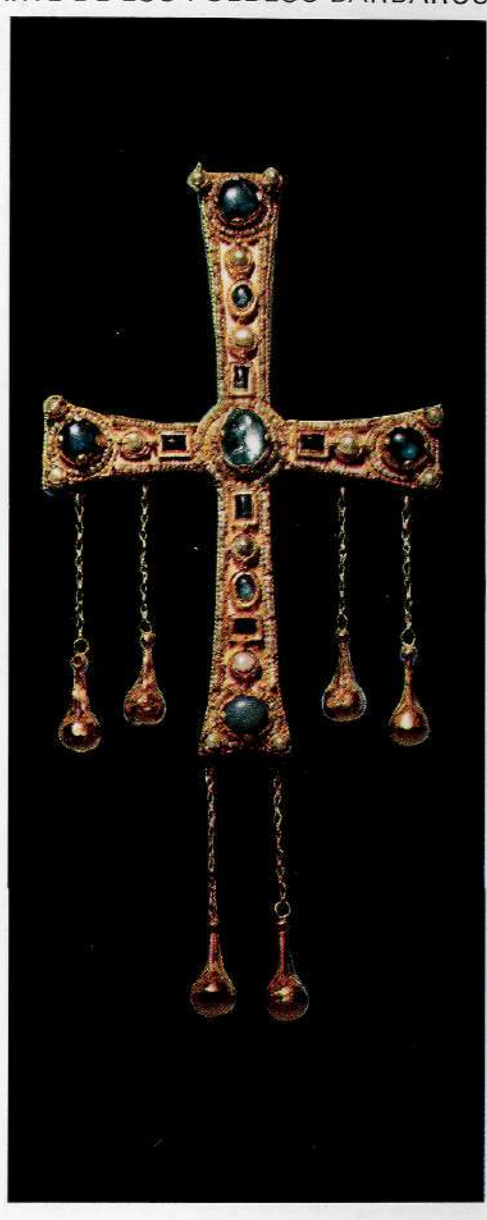
Tal vez lo que los bárbaros aportaron a la cultura latina fuera precisamente esto: el gusto por la acción, la lucha y la afirmación de la cara real de la vida, que contrastaba con la visión simbólica, contemplativa y abstracta del arte bizantino. Su línea sencilla y decidida, su poderoso relieve y hasta sus colores predilectos, no exentos de aspereza, traducen una vocación profunda que se contagiaría a los pueblos sometidos a su dominio, quienes a su vez decidirían un día con idéntica energía los rumbos de su propio destino, esa energía que habría de rejuvenecer a Europa.

La historia de estos pueblos y de su arte es naturalmente compleja. Los escitas ocuparon la Rusia meridional en el siglo VII a.C. y su arte permaneció vivo hasta la llegada de los sármatas, en el siglo III a.C. El caballo era un elemento primordial de su vida y con él se relaciona una parte de los objetos decorados que se conservan, en bronce y en oro: broches, aderezos, etc. Placas, pectorales, cinturones, espejos y brazaletes completan los testimonios de su arte, que alcanza singular altura expresiva y se basa en formas muy sencillas, elegantes y a propósito para destacar el esplendor de la materia y hacer evidente el significado de los símbolos. Es éste un momento especial en que el arte bárbaro afianza su

A la izquierda, arriba: ornamento de la proa de una nave vikinga. En el arte de este pueblo aparecen expresiones típicas de la escultura bárbara. Abajo: bronce vikingo con la imagen de Thor (dios del Trueno), la deidad suprema de este pueblo noruego. A la derecha: nave vikinga de Gokstad. Este tipo de embarcaciones servían de sepultura real y se han conservado hasta nuestros días bajo túmulos de tierra.







A la izquierda: figura longobarda (Monza, Tesoro de la Catedral). Al igual que los demás pueblos bárbaros, los longobardos lograron sus más altas cotas artísticas en la joyería. En el centro: fíbula (hebilla) de plata longobarda del siglo VI (Cividale, Museo Arqueológico) con la línea característica del arte bárbaro. A la derecha: cruz votiva de la corona de Agilulfo, también longobarda (Monza, Tesoro de la Catedral).

fuerza en la simplicidad, ya que más tarde se hará más rutinario y de mayor complejidad.

Los sármatas sustituyeron casi totalmente a los escitas y su producción artística se extendió del siglo III a.C. al IV d.C. cuando su territorio al norte del mar Negro fue invadido por los hunos, a cuyas manos fueron a parar muchos de sus elementos decorativos. Pero el mayor vehículo difusor del arte bárbaro en la Europa Occidental fueron los pueblos germánicos, que ya habían tenido contactos con los sármatas y otros grupos. Francos, visigodos, ostrogodos, longobardos y sajones contribuyeron enormemente a la difusión de elementos artísticos que varían según la región —y también por la diferente influencia local de la cultura romana— y que sufren asimismo una evolución con el paso del tiempo. Las regiones de Escandinavia contemplaron, debido a su largo aislamiento, la persistencia de un arte típicamente bárbaro hasta más o menos el año 1000, con los vikingos, mientras que en el resto de Occidente, con la entronización de Carlomagno, se considera generalmente la última parte del siglo VIII como el inicio de una fase artística nueva.

EL ARTE CAROLINGIO

Las invasiones de los bárbaros no influyeron solamente en el aspecto político-militar, sino que trastornaron y pusieron en crisis todo el sistema económico-administrativo de los países occidentales. El empobrecimiento general causado por los invasores no fue sólo el fruto de la destrucción material, de los saqueos, sino sobre todo la consecuencia del hundimiento del sistema que había presidido la sociedad y la economía de Roma, basado en la existencia de grandes centros urbanos y eficaces vías de comunicación que aseguraban el tránsito de mercancías a gran escala. Empobrecidos o convertidos en inhabitables los campos, desaparecida toda seguridad en la organización del tráfico, las ciudades decayeron y fueron despoblándose, prescindiendo de la destrucción ocasionada por los bárbaros, debido a la pérdida de su función como mercados y centros de consumo. El lugar de una economía centralizada, basada en el papel desempeñado por ciudades como Roma, fue ocupado por el tipo de economía bárbara, fragmentada y ligada a la producción autárquica a pequeña escala de la corte, del castillo, convertido en el núcleo de la estructura feudal. Sólo la tutela ejercida por los castillos, basada en el derecho bárbaro, permitió en Occidente la supervivencia de unas formas de vida asociativa bastante aceptables.

Simultáneamente con los castillos, un papel fundamental en la economía de la época fue desempeñado por los conventos que, como se sabe, fueron también islas de vida cultural importantísimas para la conservación del patrimonio de las tradiciones legadas por la antigüedad. Pero en el plano económico y administrativo los conventos eran de hecho entidades aisladas, como los castillos, y carecían de relaciones económicas de gran alcance.

Sin embargo, el largo proceso de asimilación cultural que se produjo en los nuevos pobladores, su civilización y su asentamiento en las tierras conquistadas no podían dejar de dar su fruto. Con el paso del tiempo los dominadores comenzaron a seguir métodos más funcionales, se abrieron a la cultura latina y a medida que la vida se hacía menos precaria y se apartaba de la violencia se fueron sentando las bases de un resurgimiento económico. Nacían así poco a poco las nuevas naciones europeas, antes y mejor organizadas allí donde las condiciones eran más favorables. La antigua Galia fue privilegiada en este sentido. Los francos, al invadirla ya en el siglo IV, habían tenido tiempo para fusionarse con la población latina organizando un estado muy homogéneo y lo bastante poderoso para rechazar posteriores invasiones en su territorio. Su estabilidad política contribuyó a hacer de Francia ya en el siglo VIII el mayor país de la Europa Occidental y a garantizar el que sería llamado «Renacimiento Carolingio».

No es preciso destacar la importancia histórica de Carlomagno y del imperio por él creado, el Sacro Imperio Romano, cuyas vicisitudes determinaron durante siglos la historia europea. Subrayemos sólo cómo esta imponente entidad, que nacía de las ruinas del antiguo Imperio Romano restituyendo la unidad política de la Europa Occidental, se basaba asimismo en la reanudación de las actividades culturales y artísticas.

Hasta Carlomagno, si se excluye la vida apartada del Imperio Bizantino y los países a él allegados, el arte en Occidente resplandeció sólo en ejemplos esporádicos, limitados y generalmente de matiz conservador. La única excepción la constituye Irlanda, cuya historia es en verdad excepcional: este país, habitado por pueblos celtas, no había sufrido la penetración romana y se había convertido pacíficamente al cristianismo en el siglo VI, pero alcanzó inmediatamente tal entusiasmo religioso y tal fe creativa que irradió a través de sus misioneros una luz de purísima latinidad durante los siglos más tenebrosos de Europa.

Entrada a la abadía de Lorsch, en Alemania, uno de los escasos ejemplos que se conservan de la arquitectura de la época carolingia.





A la izquierda: estatuilla en bronce del siglo X que probablemente representa a Carlomagno. La escultura en bronce tuvo gran apogeo durante la época carolingia. A la derecha: detalle de la catedral de Aquisgrán, construida por decisión de Carlomagno tomando como modelo la iglesia de San Vital de Rávena.

Aunque la arquitectura y otras formas del arte monumental apenas han dejado en Irlanda muestras muy significativas, exceptuando las grandes cruces de piedra que se convirtieron en una expresión típica del país, en las miniaturas, por el contrario, los artistas irlandeses revelaron una extraordinaria originalidad, asimilando con rapidez elementos del repertorio latino y fusionándolos con las características constantes de su tradición céltica; les imprimieron, por ejemplo, un ritmo abstracto y lineal que alcanzó una singular fantasía y riqueza, como en el *Libro de Kells*, del siglo VII.

La cultura irlandesa participó también del renacimiento carolingio en aquel momento en que parecía que la Europa Occidental quisiera encontrarse a sí misma y tener una voz propia que no fuese solamente el eco de la bizantina. La antigüedad siguió sugestionando a los artistas carolingios y cuando Carlomagno decidió construir en Aquisgrán, según una costumbre antigua, una iglesia-palacio, o sea una capilla palatina, siguió el ejemplo de San Vital de Rávena. Pero en todas las construcciones de aquel período y en las demás expresiones artísticas, de la joyería a la miniatura y de los bronces a los frescos, los estudiosos advierten la aparición, aunque tal vez tímida, de elementos nuevos y una inquietud creativa anunciadora de tiempos mejores. Los elementos que quedan de la arquitectura del período carolingio son escasos y en su mayor parte han sufrido ▸



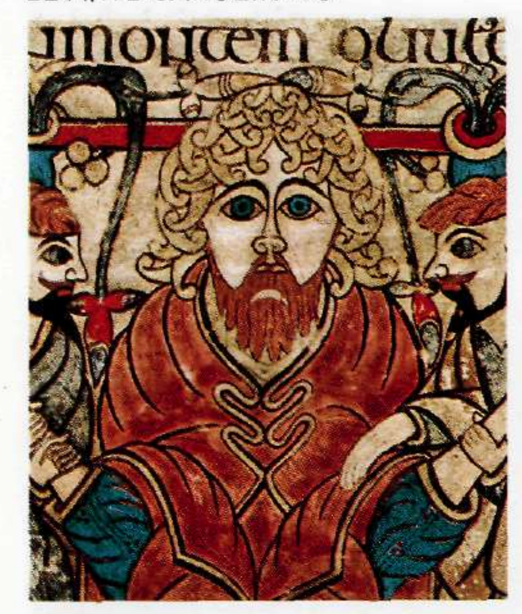


A la izquierda, arriba: El evangelista San Mateo, *detalle de una miniatura del período carolingio (Londres, Museo Británico). Abajo:* Talismán de Carlomagno *(Reims, Tesoro de la Catedral). A la derecha: un relicario de la época carolingia (Berlín, Staathliche Museum). Son todavía evidentes los motivos decorativos de la joyería bárbara.*

demoliciones y transformaciones posteriores. Citemos entre las obras más significativas el pórtico de la abadía de Lorsch en Alemania, la iglesia de San Procolo de Naturno en el valle de Venosta, la iglesia de la abadía de Corvey, interesante por su cripta y por la estructura de su parte occidental, que corresponde a un tipo de larga difusión en aquella época, y la iglesia de San Jorge en Oberzell, sobre la isla de Reichenau del lago Constanza, de ábsides contrapuestos.

La corte imperial se trasladaba frecuentemente, lo que provocó la creación de varias abadías allí donde se instalaba, en las cuales era natural que se quisiera subrayar los atributos de la dignidad imperial. Se difundió una particular disposición de la parte occidental de las iglesias (en la oriental estaba situado el ábside), como se ha indicado hablando de la de Corvey, en la que el emperador y su séquito asistían a las ceremonias religiosas. Otro sector en que la arquitectura carolingia aportó interesantes soluciones fue el de las criptas que, cubiertas por una bóveda, representaron el preludio de hallazgos técnicos que madurarían en el período del románico.

Al igual que la arquitectura escasean las pinturas, mientras son abundantes las miniaturas, relacionadas con la expansión cultural del período y que aparecen en su mayoría en textos religiosos, evangeliarios y salterios. Surge en estas miniaturas una





corriente clasicista y otra, llamada palatina, singularmente viva y rica en expresiones naturalistas que fue seguida por la escuela de Reims y luego por la de Tours. Otro gran centro de la miniatura fue Saint Gall, en Suiza. El arte durante los Otones, que sucedieron a Carlomagno, floreció en los siglos X y XI y fue la manifestación de estos soberanos que reinaron en Alemania y otras tierras sometidas. Deriva del arte carolingio, pero acentúa ciertas peculiaridades alemanas y al propio tiempo absorbe nuevas influencias bizantinas (Otón II se casó en 972 con la princesa griega Teófano). Se conservan interesantes testimonios en el sector de los estucos: *El bautismo de Cristo* de San Juan de Münster, los relieves del cimborrio de San Ambrosio de Milán (972-973), las *Vírgenes* del templo longobardo de Cividale (considerado por algunos como carolingio), etc. Otro sector típico del arte de los Otones fue el de los bronces, que presenta obras maestras como la *Columna de bronce* y las puertas de Hildesheim, el *Candelabro de Essen*, la puerta de la catedral de Augusta, etc. Fue asimismo espléndida la producción de miniaturas, con antecedentes de la famosa escuela de Reichenau, entre otras las de Tréveris, Hildesheim, Colonia y Ratisbona.

El arte de los Otones se caracteriza en todas sus expresiones por el sentido de la grandiosidad, el vigor plástico y una refinada belleza.

A la izquierda: detalles de El libro de Kells *(Dublín, Trinity College). Este evangeliario contiene algunas de las más bellas miniaturas realizadas en Irlanda (siglo IX), que conjugan los elementos de la tradición céltica, peculiar del país, con otros de origen occidental, constituyendo una de las expresiones más nuevas y fecundas en este campo. A la derecha: página del* Evangeliario de Lindisfarne *(Londres, Museo Británico) con letras miniadas (siglo VIII).*

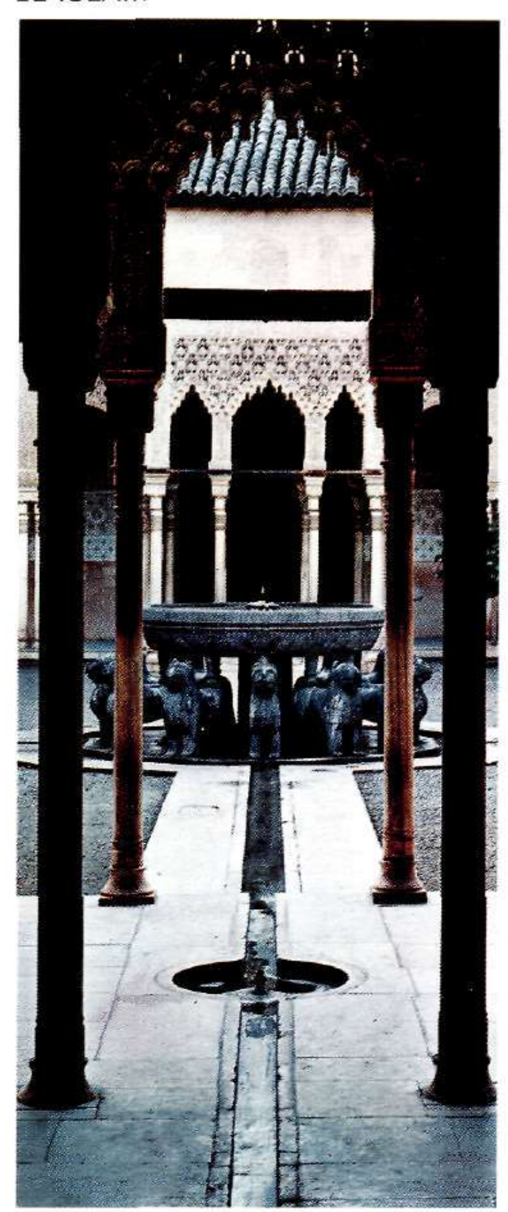
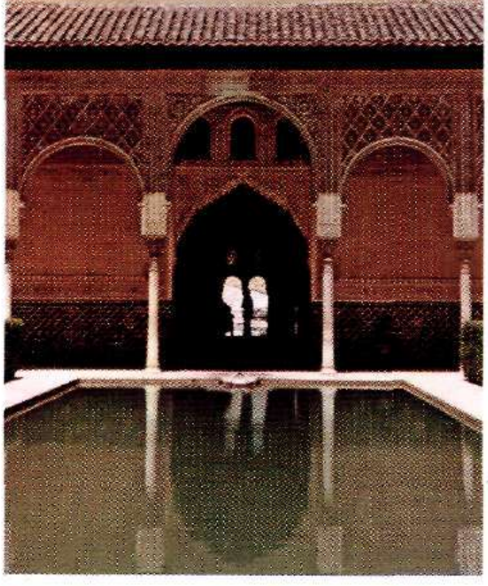
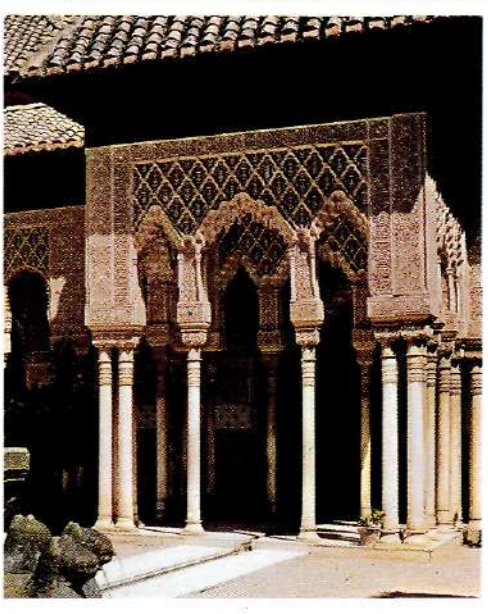
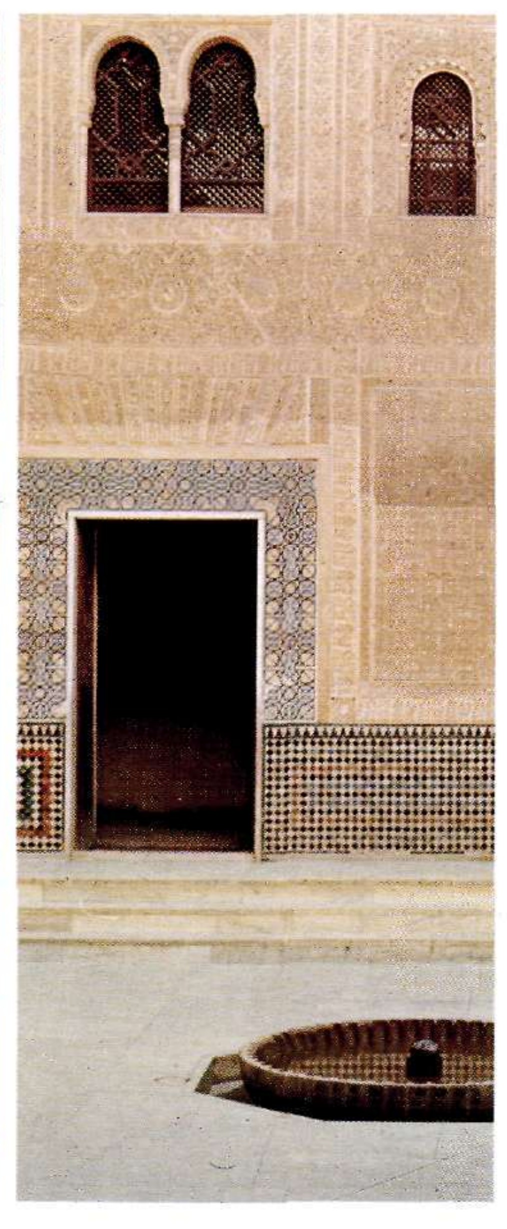
EL ISLAM

Las invasiones de los bárbaros no fueron el único factor que determinó el Medievo europeo. Esta visión sería injustamente incompleta si se olvidara a las provincias del Imperio Romano que formaban la franja meridional a lo largo de la costa africana del Mediterráneo —desde el Atlántico al mar Rojo— y las regiones vecinas de Palestina y Siria. Durante cierto tiempo habían seguido idéntica suerte que Europa, sufriendo análogas invasiones y, finalmente, la estabilizadora dominación bizantina, hasta que se produjo un acontecimiento de gran importancia histórica que acabaría por desprenderlas para siempre de sus moldes antiguos: la invasión de los árabes. La difusión de éstos en el Próximo Oriente y a lo largo de las costas mediterráneas es un hecho tan extraordinario como aparentemente increíble si se piensa que se trataba de pueblos nómadas procedentes de unas tierras muy pobres y que su expansión se producía a costa del más potente y organizado imperio existente en aquel entonces, el bizantino; fue la debilidad de éste, más que el fanatismo religioso árabe, la justificación de su conquista.

Otro aspecto sorprendente de la invasión árabe es el elevado grado de civilización que estos pueblos alcanzaron en tan breve tiempo, para lo cual sólo existe una explicación: el poder de asimilación que demostraron junto a un respeto por la cultura bizantina. Como se sabe, la expansión árabe no sólo se limitó al Mediterráneo, sino también a Irán y la India; así pues, las civilizaciones con las que tuvieron contactos fueron numerosas, pero la bizantina influyó más poderosamente en su cultura, como se puede comprobar, por ejemplo, en las artes figurativas. Tanto en la técnica de los mosaicos y las incrustaciones de mármol como en el gusto decorativo geométrico, abstracto, y en los colores resplandecientes, los árabes demostraron su derivación bizantina, aunque con la utilización de formas propias que les llevaron a expresarse con un genuino y original lenguaje. Por motivos religiosos evitaron las imágenes antropomorfas, pero asimilaron de los bizantinos la exquisitez expresiva, la delicadeza armónica, la fuerza aturdidora de las formas repetidas y la predisposición al encanto y al éxtasis. Realizaron un arte refinado y aristocrático acorde con su ordenamiento político que los dividía en rígidas jerarquías. Este arte resplandeció con una seducción inigualable en toda Europa durante largo tiempo. Cuando los europeos recuperaron las tierras conquistadas, los árabes aún dejaron focos vivos y ricos, de extraordinario vigor creativo, y el arte de los cristianos arabizados, los mozárabes, aportó unas normas esenciales para la evolución del arte europeo.

Se suele dividir la historia del arte musulmán en algunos grandes períodos. El primero corresponde a la expansión árabe y al poderío de sus primeros grandes califatos. Durante este tiempo su cultura conservó un carácter unitario bajo la dirección de los centros de Damasco, donde reinaron los Omeyas (660-750), y Bagdad, donde desde el 750 gobernaron los Abasíes. En este período se construyeron la Gran Mezquita de Jerusalén (691) y la Gran Mezquita de Damasco (705), cuyas influencias del arte bizantino son clarísimas. En Mesopotamia surgieron los centros de Saqqa y Samarra, mientras Tunicia, ya casi libre políticamente, quedaba aún ligada culturalmente a Bagdad. En el siglo IX se edificó la Gran Mezquita de Kairuán.

Entre los siglos IX y XI la inicial unidad artística del mundo musulmán se fragmenta en una gran variedad de escuelas. España fue dominada por los Omeyas, continuadores de la dinastía que había reinado en Damasco. Documento importantísimo de su cultura es la Gran Mezquita de Córdoba, engrandecida sobre todo en el siglo IX, en la que aparecen

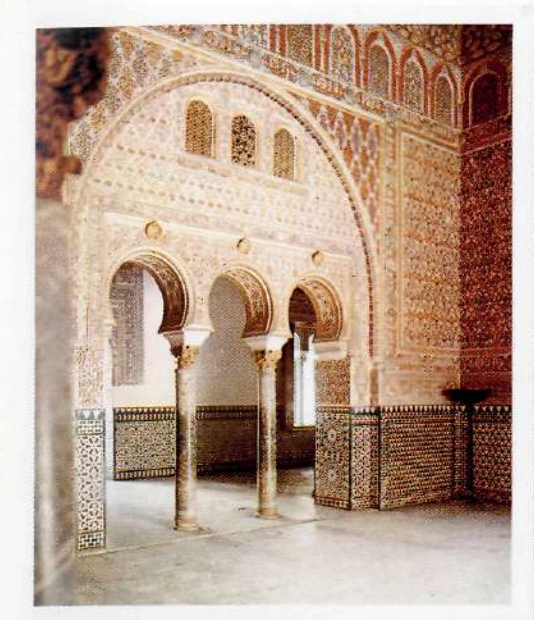





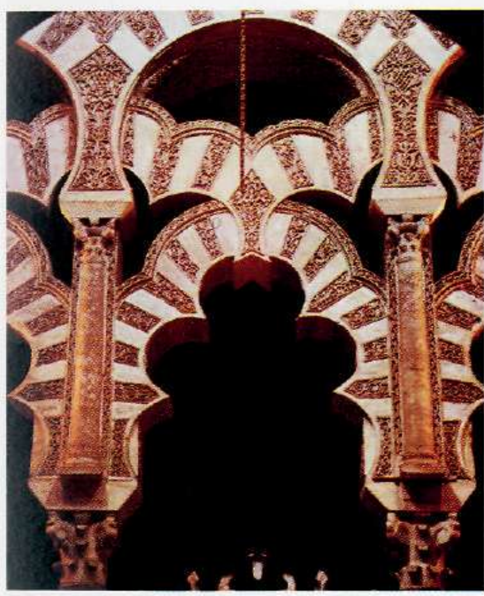
cúpulas abovedadas y donde se encuentran influencias sirias junto con otras típicas de Occidente.

En Egipto a la soberanía de los Abasíes le sucedió a finales del siglo X la de los Fatimitas que habían ocupado Kairuán y Tunicia. Típicos ejemplos de la arquitectura fatimita son la mezquita de El-Azhan, en El Cairo, y la de El-Goyuchi, ambas del siglo X. En el XI y el XII la arquitectura egipcia y del norte de Africa adopta elementos decorativos como los adornos en forma de panal, las estalactitas y la ornamentación basada en la escritura que serían fundamentales en la arquitectura árabe. Algunos de estos elementos eran probablemente de origen persa. El arte de los Fatimitas influyó profundamente en Sicilia, por entonces en poder de los normandos.

Las amenazas que de todas partes se cernieron sobre el mundo musulmán del siglo XII al XV parecieron estimular aún más su vitalidad cultural. En España los sucesores de los Omeyas, débiles y hostigados por los cristianos, tuvieron que recurrir a la ayuda de África: los Almorávides, los Almohades y los Merínidas. El más interesante de estos reinos fue el de los Almohades, que ocuparon todo el Mogreb. Sus capitales, Sevilla, Rabat y Marrakesh, se enriquecieron con monumentos de gran belleza en los que se mezclan influencias de Córdoba y Kairuán. Es un momento particularmente esplendoroso para el arte árabe, que

Detalles de la Alhambra, el palacio construido por los últimos soberanos musulmanes en España, en los siglos XIII y XIV, sobre una colina que domina a Granada. Ejemplo famoso y refinado del arte árabe en España, influiría poderosamente en los territorios liberados por los cristianos y su sugestión alcanzaría a una parte considerable del arte europeo. La Alhambra consta de un conjunto de edificios y patios con jardines, fuentes y estanques. Su decoración es refinada y elegantísima.





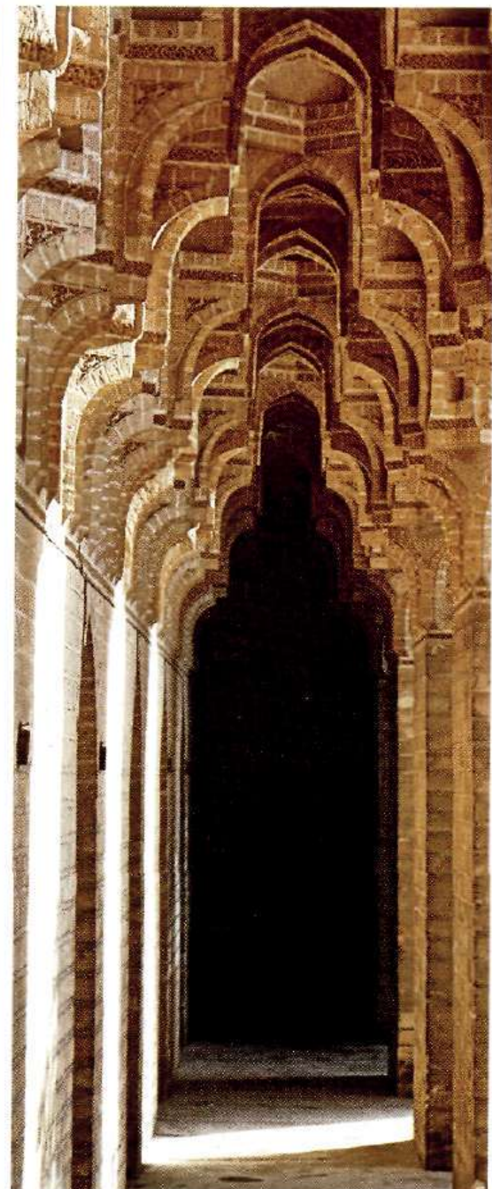


A la izquierda, arriba: un patio del Alcázar de Sevilla, una de las obras maestras de la arquitectura árabe en España. Abajo y a la derecha: detalles de la Gran Mezquita de Córdoba (hoy catedral), comenzada por el califa omeya Abderramán en el 785 y reconstruida en parte tras la reconquista cristiana.

alcanza una monumental grandiosidad. Se construyeron en este período el minarete de Kotubiyya en Marrakesh, la Giralda en Sevilla y la torre de Hassan en Rabat, donde también es famosa la puerta de la Kasbah de los Oudaya. Durante los siglos XIII y XIV el territorio de los Almohades se dividió en cuatro reinos, de los que el más importante fue el de los Merínidas de Fez, donde se construyeron las famosas Madrasas, universidades religiosas musulmanas. Mientras tanto los Nazaríes, en Granada, edificaron la Alhambra, uno de los monumentos más famosos del arte musulmán, de extraordinaria elegancia, con una decoración basada en la cerámica y los estucos.

Es éste el arte que en Córdoba, Toledo, Zaragoza, Sevilla, etc., representa el fundamento de la producción mozárabe, o sea el de los cristianos que en la España reconquistada tenían a su disposición a los artesanos árabes que se quedaron.

Simultáneamente llegaban a Persia a oleadas los turcos y, en la primera mitad del siglo XIII, los mongoles, hasta que a comienzos del XIV los Safawíes consiguieron la reunificación del país, pero éste había sabido mantener su autonomía cultural incluso durante las invasiones, como lo demuestran algunos de sus mayores monumentos: la Gran Mezquita de Waramin (siglo XIV) o la Mezquita Real de Isfahán. Son también numerosas las Madrasas o universidades religiosas y de Derecho, las primeras de las cuales fueron

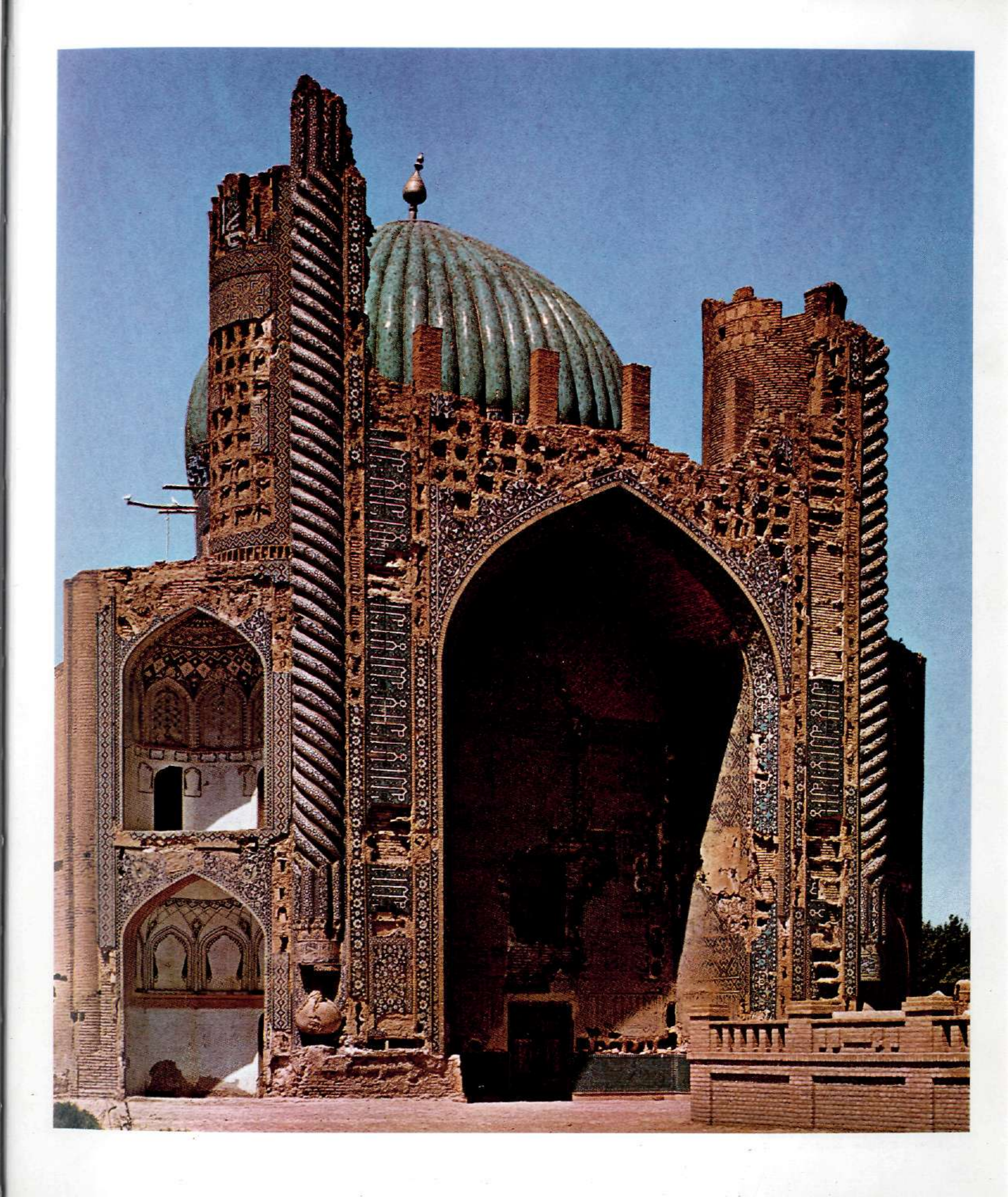


A la izquierda: detalle de la Madrasa de Shir-Dar (Dos Leones) en Samarcanda (Uzbekistán), levantada entre 1619 y 1636. Las Madrasas eran las universidades árabes. Es característica la cúpula bulbosa y abovedada que se alza sobre lo alto del tambor. En este tipo de arquitectura se desarrolla también la policromía peculiar del arte árabe. A la derecha: detalle del palacio atribuido al califa abasí Al Nasir (1180-1225) en Bagdad. En la página de al lado: mausoleo de Khvajà Abú Nasr Parsà (1460-1461) en Balj (Afganistán).

construidas por los turcos. Tanto éstos como los mongoles edificaron grandes mausoleos, de los que destaca el de Tamerlán, en Samarcanda.

Una producción típica de Mesopotamia e Irán fue la cerámica con bruñido metálico. La llegada de los mongoles fortaleció los contactos de la cerámica iraní con la china; Persia fue además un gran centro de elaboración de tejidos de seda y de alfombras, que alcanzaron su punto culminante durante los Safawíes y adoptaron incluso motivos chinos. Influencias similares se advierten igualmente en un sector en que los persas fueron originalísimos: las miniaturas, que florecieron especialmente bajo los Timuríes mongoles y al comienzo de la dinastía Safawí, o sea desde la mitad del siglo XV a los inicios del XVII, con artistas famosos cuyo nombre ha llegado hasta nuestros días.

Sobre el desarrollo del arte persa, que deja sentir su influencia también en la parte musulmana de la India, no parece hacer mella un acontecimiento que sería decisivo: la ocupación de Constantinopla por los turcos. A esta conquista siguió la expansión del dominio turco sobre los países árabes del Mediterráneo con excepción de Marruecos. La arquitectura turca toma como modelo, modificándolo, los edificios bizantinos de Constantinopla. Es típica la mezquita de Solimán, construida a mediados del siglo XVI en Constantinopla a semejanza de la de Santa Sofía.



EL ROMÁNICO

El proceso de fusión entre los bárbaros y la población latina, el de estabilización de los nuevos organismos políticos y la consiguiente puesta en marcha de la economía, notable ya en la época de Carlomagno y continuada en la de los Otones, alcanzó su pleno desarrollo en la época románica. Alrededor del año mil Europa adquirió un aspecto definitivo que la diferenciaba ya radicalmente de la antigüedad. Es en ese momento cuando nacen junto a las nuevas naciones europeas las nuevas lenguas «romances». El fenómeno es de una importancia enorme. Mientras la cultura estuvo relegada a la soledad del monasterio y era patrimonio de una minoría, el latín dominó como lengua de la Iglesia, de la tradición y de la ciencia, pero cuando la cultura pudo salir de los conventos, aprovechando las circunstancias políticas y económicas, pasó a convertirse en patrimonio común de una nueva sociedad medieval.

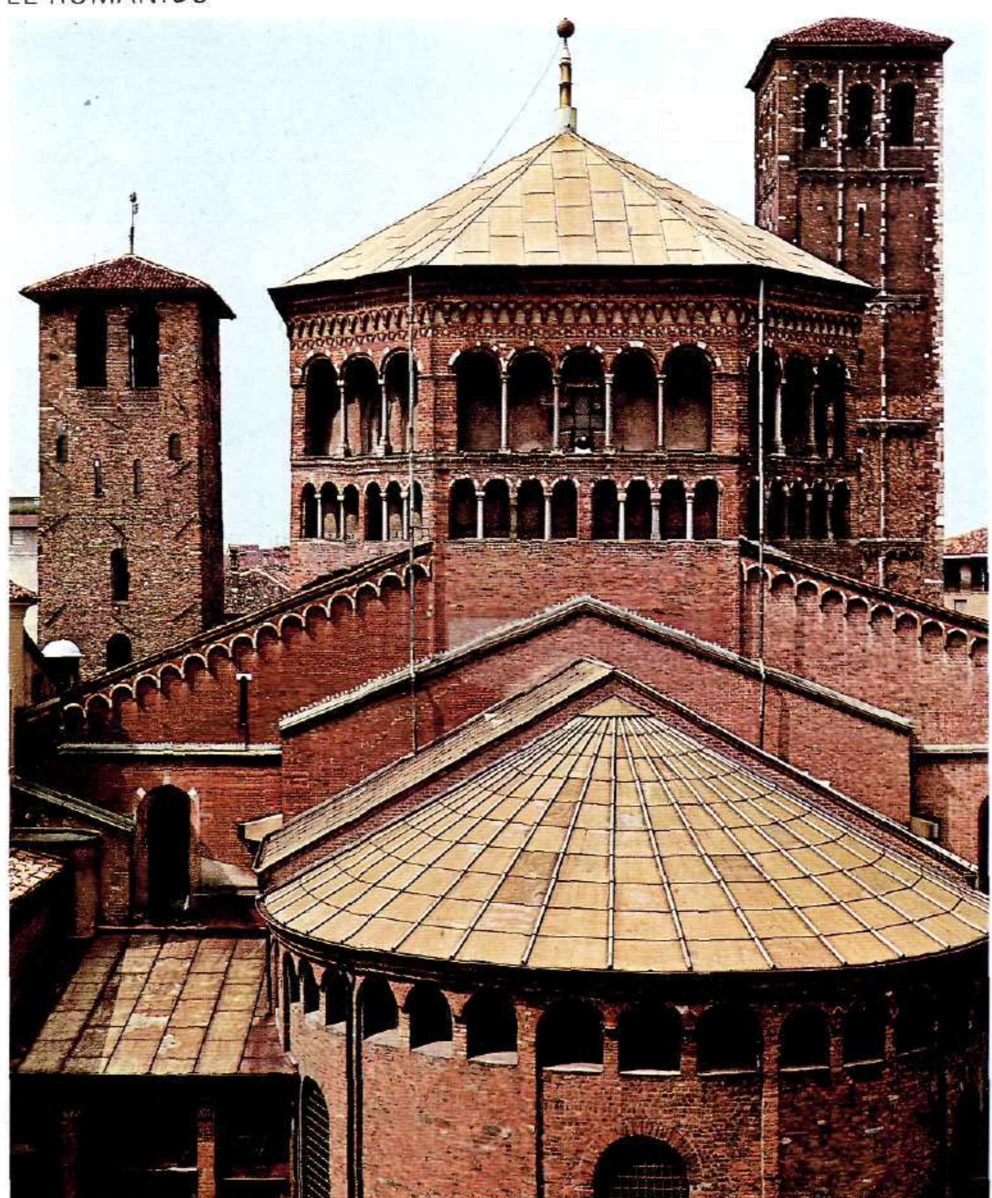
El fenómeno que actuó más profundamente en la vida política, económica y cultural en torno al año mil y en los siglos inmediatamente posteriores fue el renacimiento de las ciudades. La estabilidad administrativa, la seguridad devuelta a las aldeas y al comercio permitieron el florecimiento de una producción y de un comercio con más amplios horizontes que restituyeron a las ciudades su función originaria y su razón de ser, al superar los estrechos límites de la economía cortesana y del feudalismo. En las ciudades se afirmaba una nueva clase social, la burguesía, clase trabajadora, sin prejuicios, que amaba la libertad porque veía en ella la fuente de su bienestar, que no tenía antiguos privilegios que defender y que por consiguiente tenía poco en común con la antigua nobleza feudal, que se apoyaba en la Iglesia para defender sus propios derechos, pero que era sustancialmente laica. Esta burguesía era indígena, no hablaba la lengua de los conquistadores, la germánica, ni siquiera el latín, que era la de los doctos; hablaba en cambio sus dialectos, el latín vulgar, las nuevas lenguas romances, y junto a la nueva lengua, manifestaba también una nueva concepción del arte, más acorde a sus ideales y a sus necesidades. Esta nueva clase sabrá organizarse políticamente y en las mayores ciudades europeas nacerán las Comunidades. El fenómeno es general y se manifiesta en todo el Occidente europeo, pero será mucho más vivo y activo en aquellas regiones en las que la transformación de la sociedad era más profunda y la evolución económica y cultural más intensa.

Una característica aparentemente contradictoria a este movimiento es que, en sus orígenes por lo menos, no se opuso a las estructuras políticas existentes, como el Imperio, sino que estaba dispuesto a aceptar una soberanía también supranacional en la medida que ésta estuviera dispuesta a aceptar su propia autonomía local. Hasta que las estructuras del Imperio, ya decadentes ciertamente, no intervinieron contra las prerrogativas de las Comunidades, éstas no tuvieron nada que oponer a reconocer su dependencia, pero se convirtieron en inflexibles defensores de sus libertades cuando consideraron que estaban amenazadas. Las luchas entre las burguesías comunales y los ejércitos imperiales constituyeron una de las páginas más interesantes de la historia medieval y demostraron la fiereza con que las ciudades elevaron sus monumentos como ejemplo de su orgulloso poderío, pero también como desafío y advertencia para quien no quisiese reconocer su libertad.

Las ciudades se fueron afianzando y los conventos poco a poco dejaron de ser los centros de la vida cultural, pero se dio una mayor importancia a los elementos laicos que actuaban en su seno, continuando su obra cultural en el ámbito religioso que constituía con

Fachada de la catedral de Módena (iniciada en 1099 y consagrada en 1184), uno de los ejemplos más notables del románico paduano. Junto a la catedral se levanta una alta torre, la Ghirlandina.







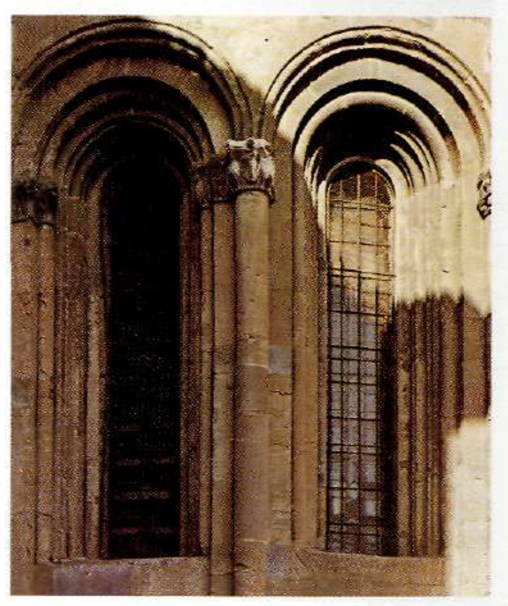


Detalle del ábside y cimborrio (izquierda) de San Ambrosio de Milán (siglos IX-XII) que fue la iglesia origen de las catedrales lombardas. A la derecha, arriba: un detalle de la citada catedral. Pueden apreciarse algunas arcadas profundas de la fachada y el muro exterior del pórtico. Abajo: fachada de la catedral de Parma (siglo XII).

mucho el núcleo más importante de la tradición artística. En realidad, si en las ciudades comunales aparecían intereses mundanos nuevos eran todavía tímidos e incapaces de desterrar tradiciones y hábitos que desde hacía siglos atribuían toda supremacía al reino del espíritu y de lo trascendente.

Es por consiguiente en lo profundo de las tradiciones precedentes, y no contra ellas, donde evolucionó el arte románico, adoptando como motivos propios algunos desgajados de la antigüedad tardía, pero transformándolos profundamente. El sector en el que estas transformaciones actuaron más radicalmente fue en la arquitectura, que se hallaba particularmente ligada a la evolución económica y que podía por lo tanto disfrutar de una situación mucho más próspera respecto a épocas precedentes. La arquitectura románica se caracteriza por una enorme vivacidad que alcanza a todos los países europeos, a excepción de los que se hallan dentro del ámbito árabe o bizantino en los que se expresa a través de una gran variedad de soluciones pero conservando ciertos rasgos comunes a sus dominadores. Las diferencias se deben, como es natural, a la variedad de su situación, a las peculiaridades culturales de los varios centros, y a la diversidad de las corrientes de intercambio a que estaban abiertas. En muchos casos se trata de diferencias meramente decorativas, pero en otros muchos afectan a la estructura misma del edificio. Se ha dicho que el arte románico





A la izquierda: la iglesia de San Zenón en Verona, el ejemplo más notable de arquitectura románica en el Véneto. Delante de la puerta de entrada se destaca el pórtico, que es un motivo típico de la arquitectura románica. A la derecha, arriba: detalle de la decoración de la fachada de la iglesia de San Zenón en Verona (siglo XII). Debajo: Bérgamo, un rincón de Santa María la Mayor.

fue en gran parte un arte religioso: su mayor expresión arquitectónica fue, en efecto, la catedral que se convirtió en el símbolo de la ciudad como manifestación de vocación comunitaria y de exaltación de la autoridad religiosa, bajo cuya protección se dio con frecuencia un paso decisivo a la emancipación popular en contra de los privilegios feudales.

La mayor innovación afecta a la técnica constructiva de estos templos y en particular al modo de cubrirlos. Dos fueron esencialmente los sistemas empleados: el primero mediante una techumbre de madera y el otro recurriendo a arcos de ladrillo o de piedra. La primera solución procedía directamente de las iglesias paleo-cristianas y no presentaba excesivas complicaciones; la segunda, por su parte, implicaba una labor técnica mucho más compleja, porque al ser la techumbre de ladrillo o piedra muy pesada, necesitaba todo un conjunto de elementos de soporte. El origen de este tipo de cobertura no es fácil de establecer. Los romanos ya habían empleado la bóveda de cañón o la bóveda de crucería; la primera consistía en una serie de arcos juntos que se prolongaban en una larga sucesión; la bóveda de crucero era, a su vez, el resultado de unir en una intersección dos bóvedas de cañón. Los arquitectos románicos adoptaron ambas soluciones, pero no parece que ello derive directamente de la arquitectura de la antigüedad, ya que había habido un intervalo de varios siglos durante los cuales no se habían aplicado aquellas soluciones. Se trataba por



consiguiente del nuevo descubrimiento de un principio técnico que se había abandonado y de su perfeccionamiento. Los romanos, aunque usaran esas soluciones, no aprovecharon todo su valor como hicieron los arquitectos medievales sobre todo en la aplicación más rica y ambiciosa como fue la de la bóveda de crucería. Además sobre los arcos se aplicaron nervios, o sea refuerzos que seguían el perfil de la pilastra y constituían el sostén de la bóveda, actuando como dos arcos cruzados. Este perfeccionamiento, al que no habían llegado los romanos, reducía el sostenimiento en esencia a lo teórico: esos nervios eran los que sostenían las bóvedas. A su vez ellos descansaban todo su peso en el muro exterior, que se engrosaba en aquellos puntos donde se apoyaban aquéllos (semipilastras, contrafuertes) o sobre pilastras situadas entre nave y nave que venían a asumir la forma de haz compuesto.

La planta típica de la iglesia románica tiene tres naves, con lo que no se diferencia en esto de la iglesia paleocristiana. Pero en cuanto se introdujo la techumbre de crucería, el espacio de la nave central y el de las laterales cambió por completo en una serie de estancias, comunicadas entre sí, pero con un cierto sentido independiente. Si en la iglesia paleocristiana dominaba la unidad y una luz difusa, sin matices, que provenía de los grandes ventanales, ya que la cobertura de madera por ser ligera permitía paredes de sostén relativamente delgadas, en los templos románicos predominaba, a su vez, una pluralidad y

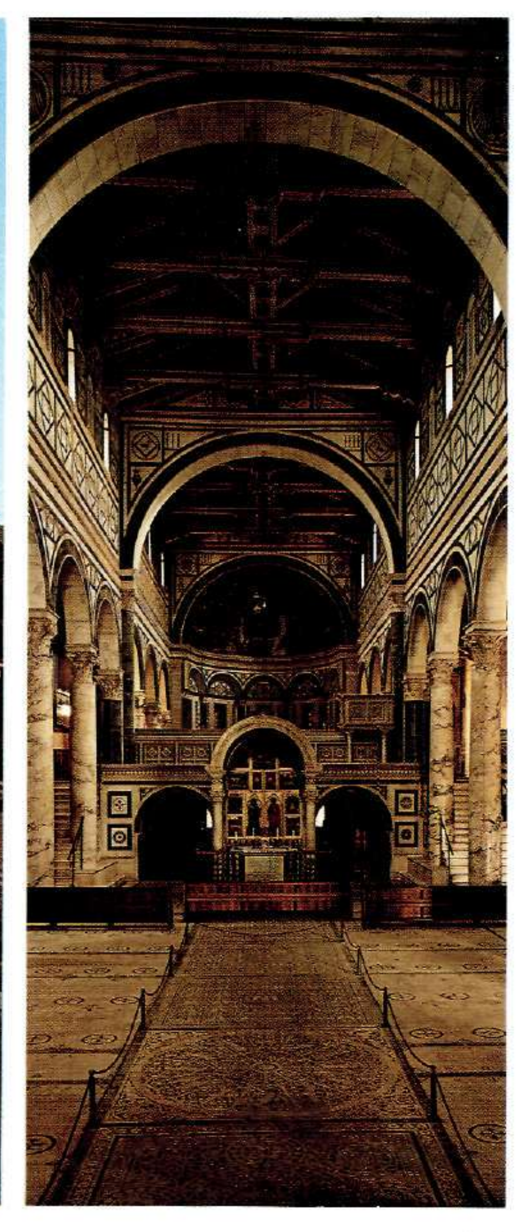
A la izquierda, el claustro de San Zenón en Verona; típico ejemplo de claustro románico, concluido con elementos góticos en el siglo XIV. A la derecha, el campanario de Pomposa. Esta iglesia situada en territorio de Rávena presenta muchos elementos de la arquitectura tradicional de esta zona, en la que perduran motivos derivados del arte tardo-antiguo. Pero el campanile, *erigido en 1063, ofrece caracteres románicos y sobresale por su esbeltez y su elegancia.*



Arezzo: Feligresía de Santa María, el ábside. La arquitectura románica en Toscana ofrece caracteres distintos si se la compara con la de la Lombardía, pero no faltan contactos entre ambas regiones que proporcionan acentos de fuerza al románico toscano, que es más elegante en general. También se diferencia de los más notables prototipos de Florencia, Pisa y Lucca. Esta iglesia que nos ocupa destaca por el relieve y la nobleza de su estructura.

amalgama de fuerzas, manifestadas a través de elementos lineales y plásticos, como son la pilastra y los nervios, así como la luz que ya no era homogénea sino constrastada violentamente, no sólo porque las paredes del edificio ya no eran lisas sino más bien llenas de elementos activos, sino también porque las ventanas, al ser más gruesos los muros para poder soportar el peso de la techumbre, eran más bajas y más estrechas. Las diversas soluciones técnicas conllevaban otro aspecto formal, un nuevo carácter espiritual del edificio. En cierto sentido se asiste a un espaldarazo de los valores que intervenían en la iglesia paleocristiana, en la que predominaban la luz, el éxtasis, el color sublime de los mosaicos y de los mármoles, donde todo aparecía inmaterializado y bañado por un sentimiento gozoso de aniquilamiento de la personalidad. La iglesia románica, por el contrario, es cerrada, vacía, inmersa en la materialidad de sus fuertes y pesadas estructuras debido a la personalización de las fuerzas que la componen y que continuamente hacen vibrar nuestra responsabilidad, nuestra elección, entre luces y sombras, entre lo lleno y lo absolutamente vacío.

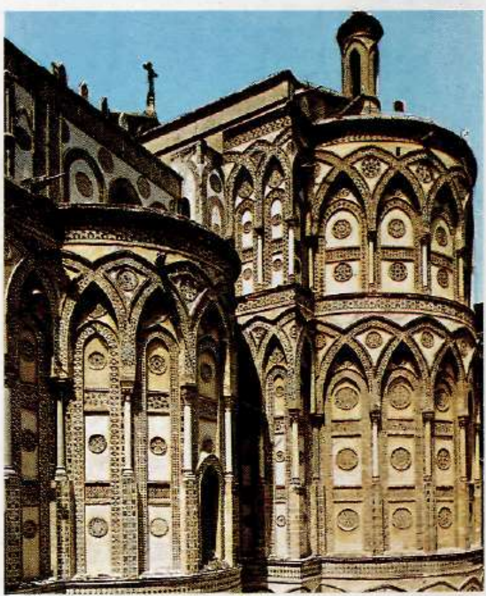
Las iglesias paleocristianas sugerían la presencia de una soberanía ilimitada, inmensa, dentro de la cual se insertaba todo lo particular, una soberanía, no debe olvidarse, en la que el imperio de los Césares se identificaba con el de Cristo; en la iglesia románica, por su parte,



parece oírse el eco de las gentes de la comunidad que lenta y tenazmente han conseguido su libertad aunando sus energías y sembrando de sacrificios sus conquistas. Probablemente los constructores no se dieron cuenta de esta nueva visión de la realidad, pero lo cierto es que incluyeron en su arquitectura sentimientos, ideales y gustos totalmente distintos a los del pasado. La profundidad de las sombras, la exaltación de las estructuras, no dependían sólo de soluciones técnicas, sino que correspondían a decisiones precisas más espirituales que prácticas. Es posible que a esta evolución hayan contribuido también ritos y costumbres de los que resulta difícil averiguar su desarrollo. Existen razones válidas, por ejemplo, para considerar que a los caracteres formales de las nuevas iglesias románicas contribuyó enormemente la evolución de las criptas. El culto a los mártires, a los santos y por consiguiente a sus sepulturas alcanzó rápidamente en el cristianismo una enorme importancia al considerar a las criptas como un sagrario particular dentro del gran sagrario que era el templo. Es posible que con el tiempo ese culto funerario prevaleciera hasta imponer su prestigio y sugerir para la iglesia misma la forma de una inmensa cripta. Pero si bien ése es un problema de tipo general, existen otros, tan difíciles que se relacionan con el origen de las soluciones técnicas que caracterizan la nueva arquitectura, con una sobre todo que concierne a la aparición de su elemento más típico: la bóveda.

A la izquierda: El baptisterio de la catedral de Florencia. Ese baptisterio, llamado de San Juan, es una de las primeras muestras de la arquitectura románica en Toscana y fue construido sobre un edificio tardorromano ya existente. A la izquierda del baptisterio puede apreciarse la hermosa fachada de Santa María del Fiore. A la derecha, interior de la iglesia de San Miniato en Florencia (siglo XIX) obra maestra de la arquitectura románica. Nótese la armadura del techo de madera, estructura por la que se diferencian las iglesias románicas de Toscana de las lombardas.





A la izquierda, la abadía de Fiesole (siglo XI), delicada expresión del románico-florentino. Las taraceas de mármol que la caracterizan desempeñaron un importante papel en la arquitectura florentina. A la derecha, arriba: La iglesia de San Ciriaco en Ancona (siglos XI-XIII). Posee una planta de cruz griega y muestra un profundo pórtico. Abajo: ábside de la catedral de Monreale (siglo XII). Es uno de los mejores ejemplos de la arquitectura románica en Sicilia, donde perduraron influencias del arte árabe, como resulta evidente en los juegos de la intersección de los arcos.

El empleo de esta bóveda aparece ya maduro y casi a la vez en un área bastante amplia que comprende el valle del Po y Francia. Es posible sin embargo que los primeros pasos en esa nueva técnica tuvieran lugar en otro país europeo que había pasado por vicisitudes históricas y artísticas muy peculiares. En la arquitectura española visigótica, por ejemplo, cuyo reino había quedado libre de la dominación árabe en los Pirineos, aparecieron soluciones de fuerte impacto plástico que preludian lo que de enérgico va a tener el románico, aunque no llegan a adquirir la capacidad de todo un sistema constructivo. También en España, en la arquitectura omeya, encontramos en la mezquita de Córdoba el empleo de la nervadura que, sin tener la función estática y la coherencia estructural que ocupa en la crucería del románico, puede tal vez haber sugerido su empleo. No debe olvidarse que el mundo árabe constituyó durante mucho tiempo un modelo fascinante para el arte europeo que terminó por vencer su natural desdén por aceptar formas que pertenecían a un pueblo enemigo, pero con el que eran muy frecuentes los intercambios sobre todo a través de las arabizadas España y Sicilia, que ofrecieron durante mucho tiempo profundas aportaciones a Europa. Estas novedades artísticas eran posibles no sólo a través del comercio y las peregrinaciones, o las cruzadas más tarde, sino también a través de otras corporaciones de tipo medieval, la más importante de las cuales fue evidentemente la de los



Maestros de Comacchio, que procedían de la zona de los lagos lombardos y constituían ya una empresa constructora que trabajaba a nivel europeo y cuyo origen se localiza en la antigüedad ya tardía. A estos maestros se debe el florecimiento de buena parte de la arquitectura románica europea. Su actividad se desarrolla casi contemporáneamente en diversos países europeos y si bien su presencia en España se fecha a principios del siglo XI, es posible que asimilaran las experiencias de visigodos y de árabes convirtiéndose en el principal vehículo de difusión.

Si la experiencia española de los Maestros de Comacchio puede haber sido fundamental, su triunfo ciertamente tuvo lugar en la Lombardía. La iglesia de San Ambrosio en Milán, elevada en el siglo XI y englobando un ábside decorado con mosaicos de una primitiva iglesia del siglo IX, puede ser considerada como madre de la arquitectura románica de la Lombardía y de la Italia septentrional.

El que fuera Milán la ciudad que se anticipara en ello en esos momentos no es un hecho casual. La Lombardía era escenario de un avance económico fruto de la febril actividad de todo el valle del Po —recuérdese la importancia de la Liga Lombarda—; era además una región profundamente barbarizada y por consiguiente le era más fácil superar ciertos rasgos tradicionales respecto a otras regiones ligadas todavía al mundo bizantino.

La catedral de Pisa fue construida en 1063 para celebrar la conquista de Palermo por parte de pisanos y normandos. Consta de cinco naves y presenta una cubierta de madera. Los finos arcos de la fachada constituyen una solución frecuentemente adoptada por la arquitectura de Pisa y Lucca. Detrás de la catedral se eleva el campanario, edificado en 1173, y conocido como la famosísima "torre inclinada". En la página siguiente: Lucca, la fachada de la iglesia de San Michele in Foro, que ofrece una solución análoga a la obtenida en la catedral de Pisa.

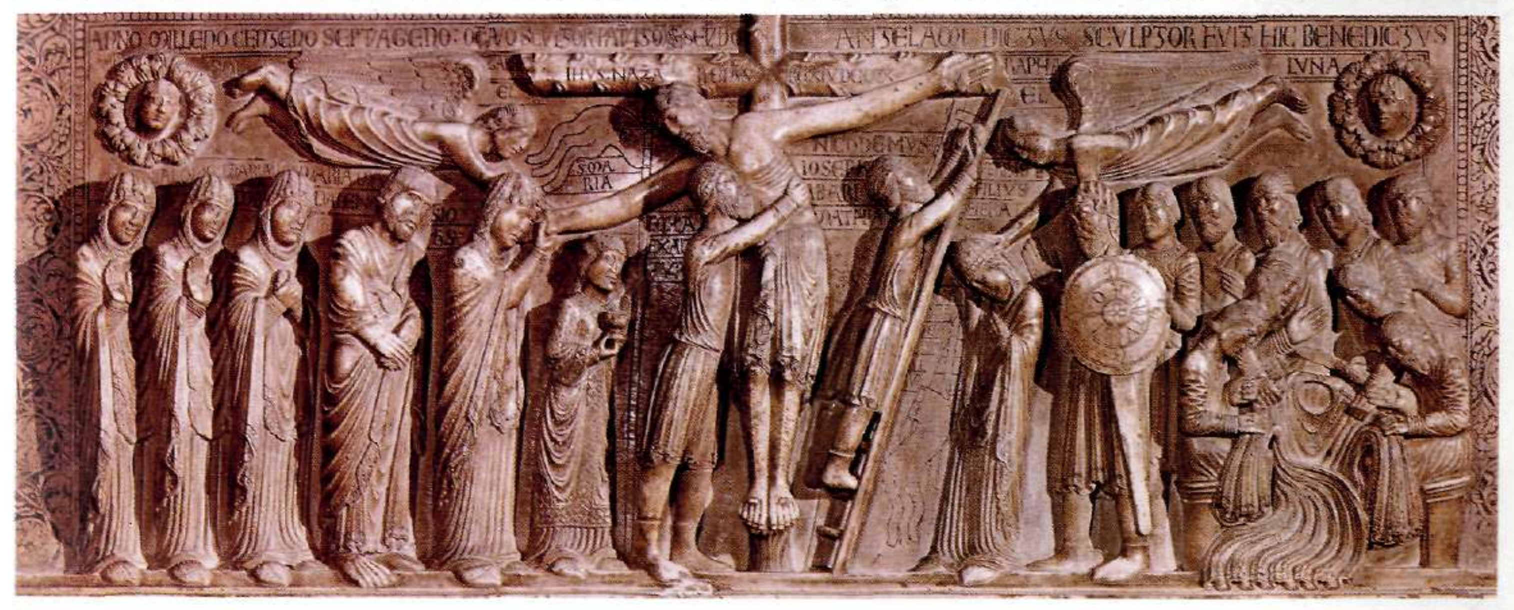




Además Milán había sido capital del Imperio y centro de la gloriosa diócesis de San Ambrosio y aunque habían transcurrido ya muchos siglos las resonancias de su pasado no habían extinguido sus ambiciones. San Miguel en Pavía, la catedral de Parma, la de Módena, la de Ferrara, San Abundio en Como y San Zenón en Verona son las más notables muestras de la arquitectura románica que han llegado hasta nosotros. En la Alta Italia, existe otra región que también merece una gran atención dentro de esta arquitectura; es la Toscana. Más allá de los pasos de los Apeninos, pero a corta distancia, aparece una arquitectura muy distinta respecto a la del valle del Po, como muestra no sólo de la gran variedad que hay en el románico, sino también de la increíble variedad de expresiones que ya entonces se manifestaba en Italia. La diferencia entre el románico lombardo y el toscano radica en el punto más delicado que caracteriza a la arquitectura, es la cobertura de los edificios. A excepción de San Zenón de Verona, que pese a estar en el Véneto presenta diversas influencias, las iglesias del valle del Po fueron cubiertas todas ellas mediante mampostería; en cambio los templos toscanos tienen la techumbre de madera, siguiendo la tradición paleocristiana. Este hecho era consecuencia ciertamente de una mayor dependencia de la tradición y de la circunstancia de que Pisa, al ser república marítima (la propia ciudad de Pisa estaba comunicada con el mar, al ser por entonces navegable el río

A la izquierda, Wiligelmo, detalle del portal de la catedral de Módena con las figuras de Daniel y Zacarías (principios del siglo XII). Wiligelmo fue un artista que se expresó con la serenidad y la fuerza en el relieve del más auténtico arte románico. A la derecha: Benedetto Antelami, detalle de la decoración del baptisterio de Parma en el que se representa a Agosto y la preparación de los toneles *(finales del siglo XII). Los símbolos de los oficios se encuentran con frecuencia en la decoración escultórica de las iglesias, con lo que se convierten en testimonio de las actividades humanas.*





Arriba: Benedetto Antelami. La huída a Egipto, *tema que decora el baptisterio de Parma. Ese escultor fue también arquitecto de este mismo edificio que representa una peculiar expresión del arte románico en Italia. El artista logra un naturalismo más avanzado que el de Wiligelmo. Debajo: el Descendimiento de la Cruz, del mismo Antelami y en la misma catedral. Es una obra importante de ese escultor, sensible al delicado ritmo de la tradición bizantina, pero partícipe de la dramática solemnidad del mundo románico.*

Arno), mantenía relaciones con el mundo oriental, lo que contribuía a reforzar aquella influencia en las técnicas arquitectónicas.

No se trataba de una sola diversidad de estructuras. Quien entre en San Miniato de Florencia o en la catedral de Pisa, que son dos muestras típicas arquitectónicas del románico toscano, encontrará aquella unidad de espacio y aquella luz uniforme tan típica de los templos de la época tardorromana. Pero se encuentra con un nuevo elemento que, aunque sea de carácter decorativo, no se hallaba en aquellas iglesias anteriores: la subdivisión geométrica de la decoración en sus fachadas, en sus flancos y en su interior. En esos revestimientos jugaba una importante baza también una vivacidad policroma muy empleada por los árabes y que se extenderá por toda la península, pero adquiriendo una esencia y un comedimiento totalmente nuevos. En el diseño de los mármoles incrustados que decoran la iglesia de San Miniato y el baptisterio de Florencia existe ya un sentido de la proporción y de la armonía que los toscanos llevarán al máximo en el Renacimiento.

Pero si Florencia se enriquecía con edificios sin igual, como los citados, era Pisa la que en aquel momento desempeñaba el papel más importante en el arte de la región, construyendo su catedral, con sus blancos mármoles y su luz mediterránea, en tanto que San Ambrosio sobrecogía por sus sombras solemnes. La cercana Lucca se había contagiado de

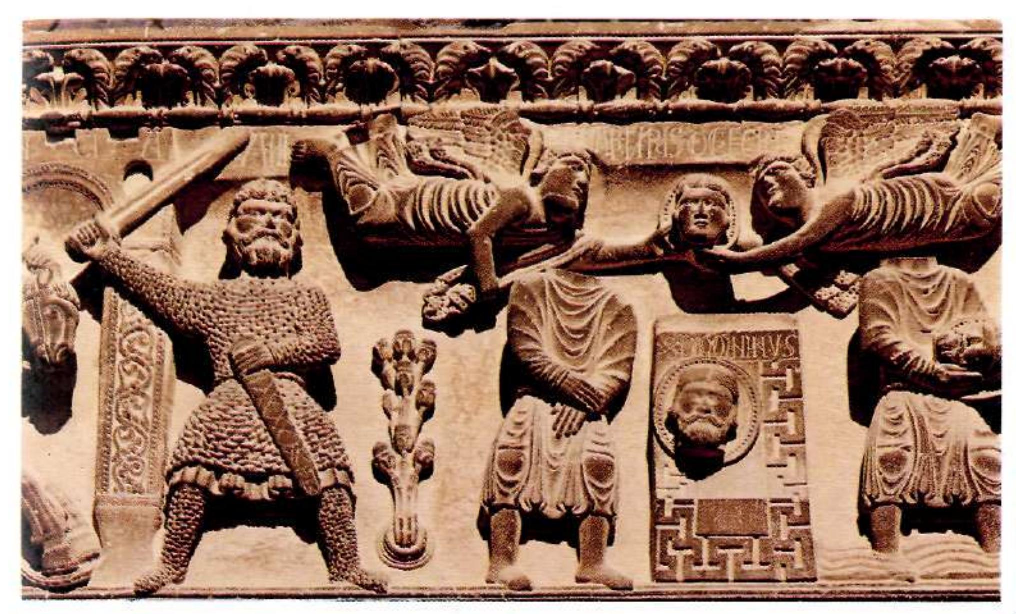


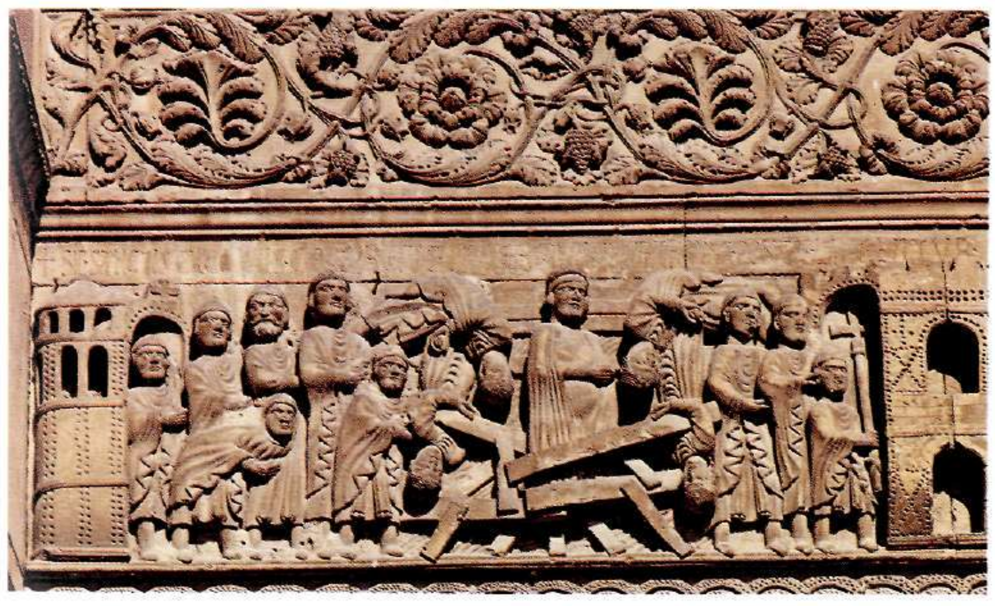
A la izquierda: el mes de Septiembre, *la vendimia (Ferrara, Museo de la Catedral). Es la obra capital de un escultor de principios del siglo XIII, que decoró la puerta sur de la catedral. A la derecha: Niccoló, detalle de la jamba del portal mayor de la catedral de Ferrara. Este escultor fue el más importante continuador de Wiligelmo y decoró la catedral de Ferrara a partir de 1135, cuya fachada, del siglo XII con adiciones posteriores, puede contarse entre las más notables del arte románico.*

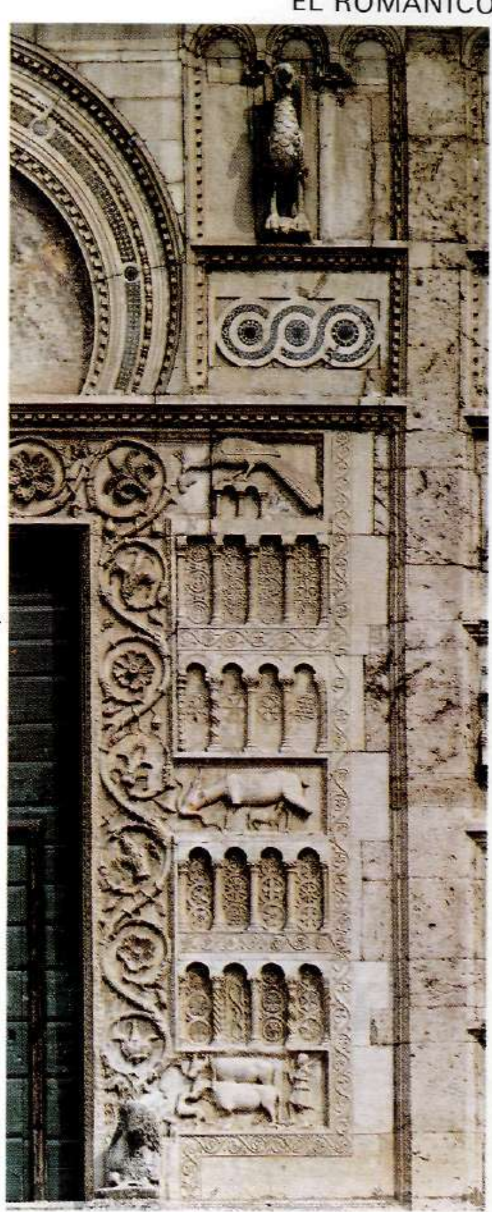
todo ello y con aquella ciudad ofrecía soluciones analogas, conocidas con el nombre de arquitectura pisano-luquesa, aunque los edificios de esta última ofrecen acentos más abiertos y el influjo de Padua, como por ejemplo en la catedral de San Martín y San Miguel. El resto de Italia se sitúa más en esta dirección que en la de la Lombardía, a excepción de Sicilia y Apulia; en Sicilia por la presencia de fuerte influjo árabe como en las catedrales de Cefalú y de Monreale, en la capilla Palatina y en la iglesia de San Cataldo en Palermo; en Apulia por un enorme vigor plástico muy semejante al del área paduana, que puede contemplarse en sus mayores edificios como el de San Nicolás de Bari y las iglesias de Trani, Barletta, Bitonti, Troya, etc.

Venecia es en este momento la ciudad más ligada a la tradición tardorromana y a los influjos bizantinos. Su mayor construcción, la iglesia de San Marcos, pertenece al período románico y presenta características de este estilo sólo en las arcadas esculpidas de su entrada, en tanto que en lo concerniente a la planta, la cúpula y la decoración se realizaron tomando como modelo la antigua iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla.

Gran variedad tipológica se presenta también en Francia, donde pueden identificarse diversas escuelas regionales, como la borgoñona, cuya obra capital es la iglesia de Cluny, desgraciadamente demolida durante el siglo pasado, pero que ofrecía imponentes



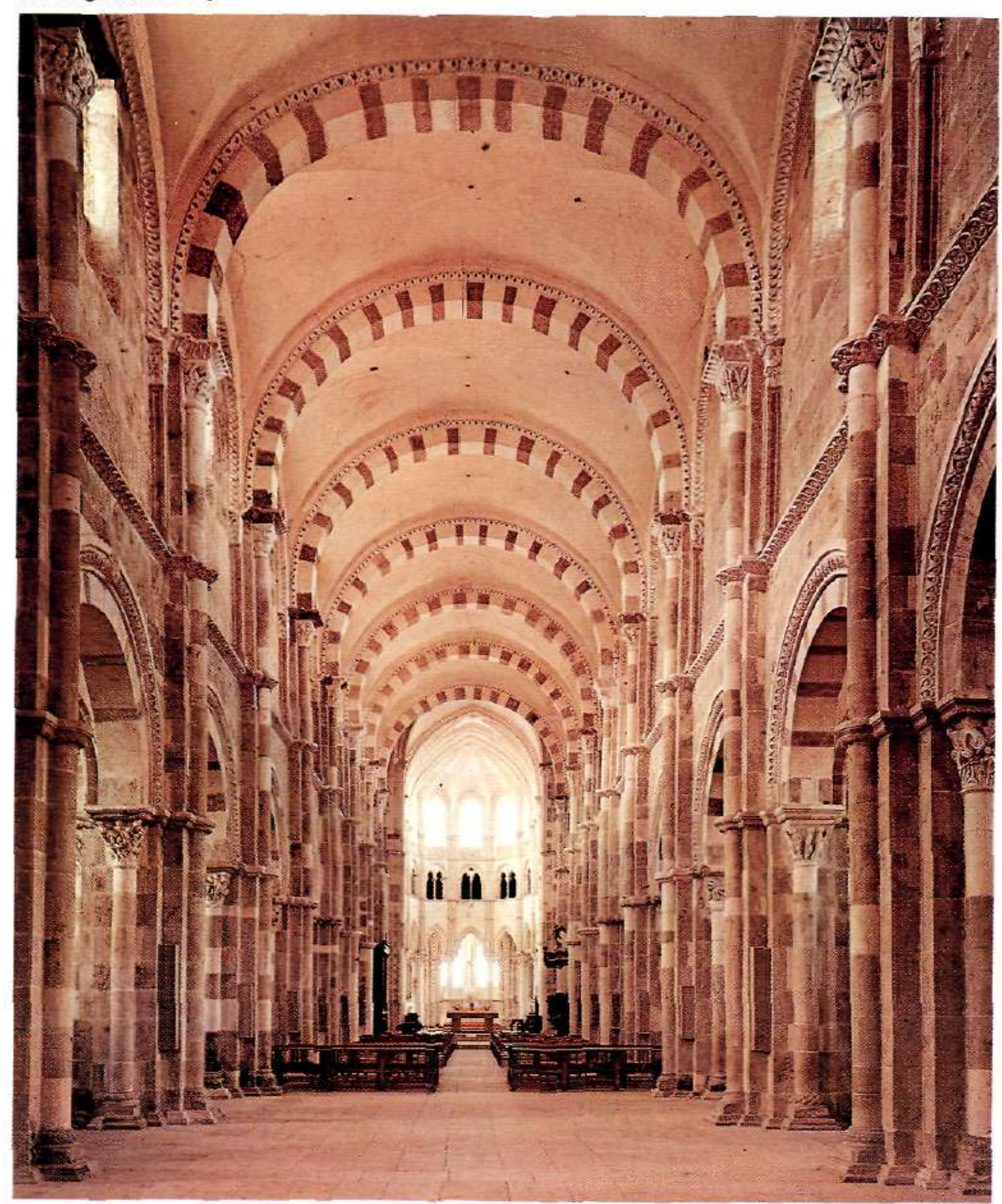


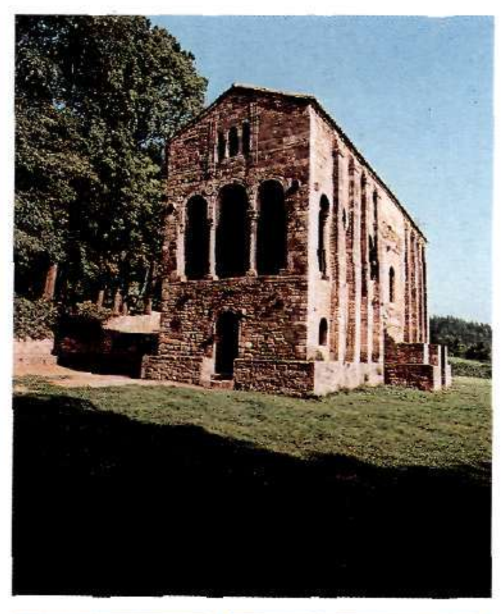


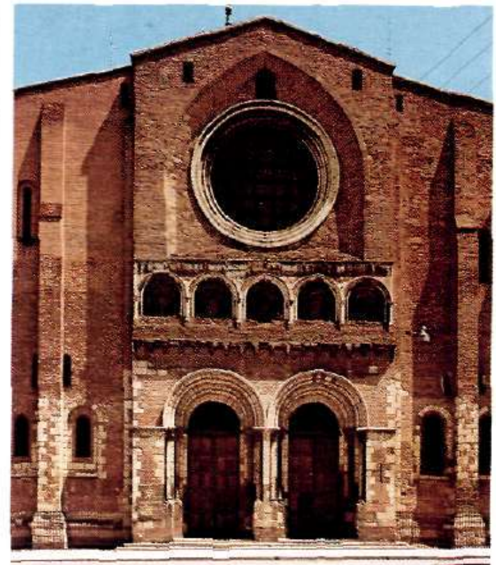
A la izquierda: dos detalles de la decoración de la fachada de la catedral de Fidenza. A la derecha: Spoleto, detalle de la fachada de la iglesia de San Pedro (siglo XII). Ejemplo significativo de la variedad de elementos que se encuentran con frecuencia en las decoraciones románicas de la Italia central. El friso de la puerta deriva de modelos de la antigüedad, mientras que los mosaicos de debajo de los arcos y los de la parte superior ofrecen detalles árabes y bizantinos.

dimensiones (cinco naves, 127 m de longitud y 30 m de altura). Borgoña era el centro de la orden de Cluny, que en esa época alcanzaba su máxima expansión superando a cualquier otra orden monástica y actuando en varios países europeos. Otros ejemplos de la arquitectura borgoñona son la iglesia abadía de San Filiberto en Tournus, la catedral de Autun y la iglesia de la Magdalena en Vézelay. Carácter severo ofrece la arquitectura de Auvernia, dentro de la cual pueden señalarse la iglesia de Nuestra Señora du Port en Clermont-Ferrand, la de San Pablo en Issoire y la de Nuestra Señora de Puy en la localidad homónima. Totalmente originales son las iglesias del Perigord, de una sola nave y cubiertas con cúpulas, como Saint Etienne de la Cité en Perigueux. En Poitiers hay que destacar la iglesia de Nuestra Señora la Grande y cercano a la ciudad el templo abadía de San Savin-sur-Gartempe, con bóveda de cañón. A ese mismo grupo pertenece la catedral de Angulema. Ejemplos de la arquitectura en el sudeste son la iglesia de Sante Foy en Conques, la basílica de San Sernín en Tolosa, con cinco naves y una aguja de 65 m de altura, y la abadía de San Pedro en Moissac. Las características de la arquitectura provenzal revelan un profundo influjo clásico, como el de la iglesia de San Gilles cerca de Arlés y la catedral de San Trófimo, también en Arlés.

La arquitectura de Normandía, que tuvo en Caen un centro particularmente vivo, se





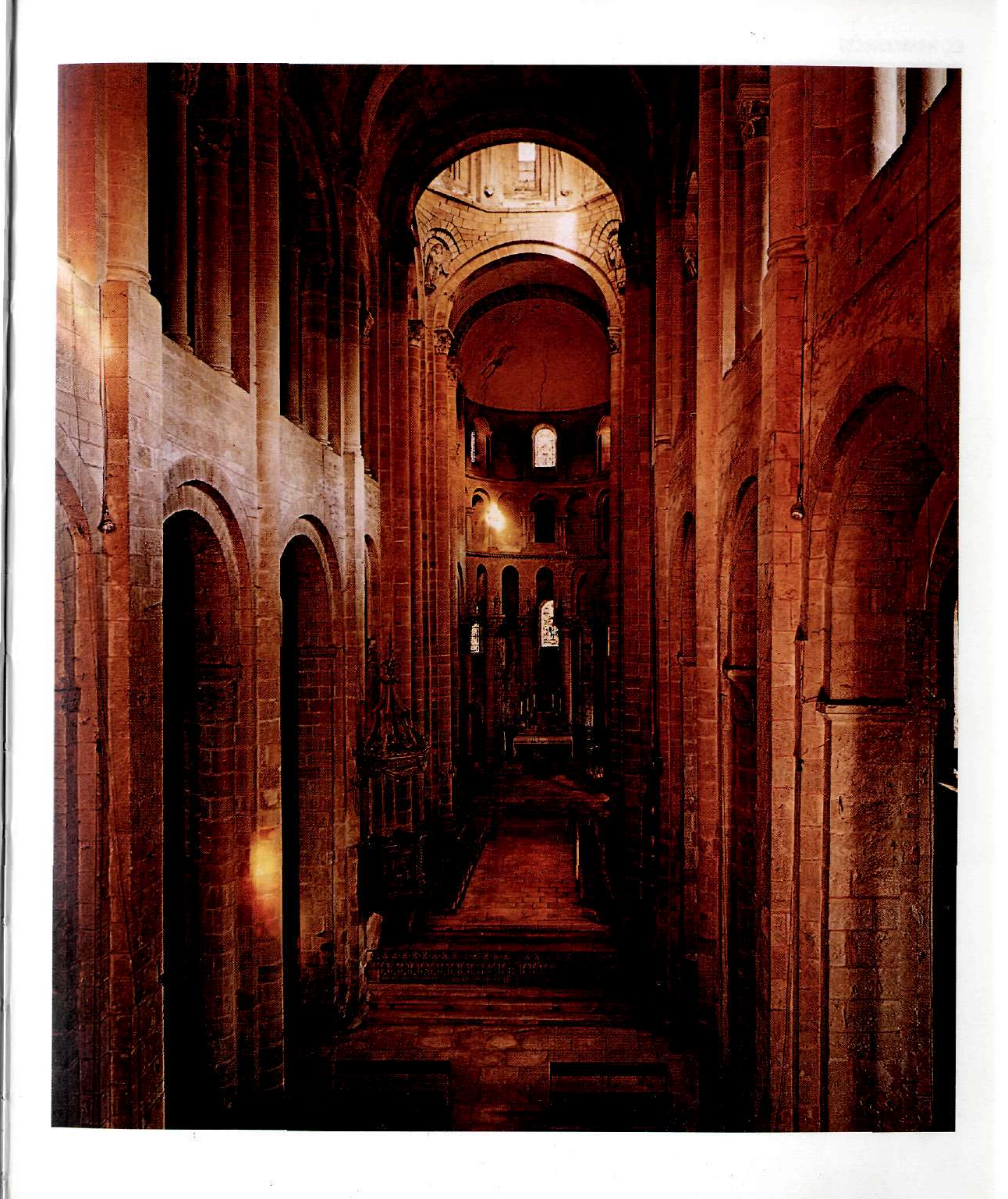


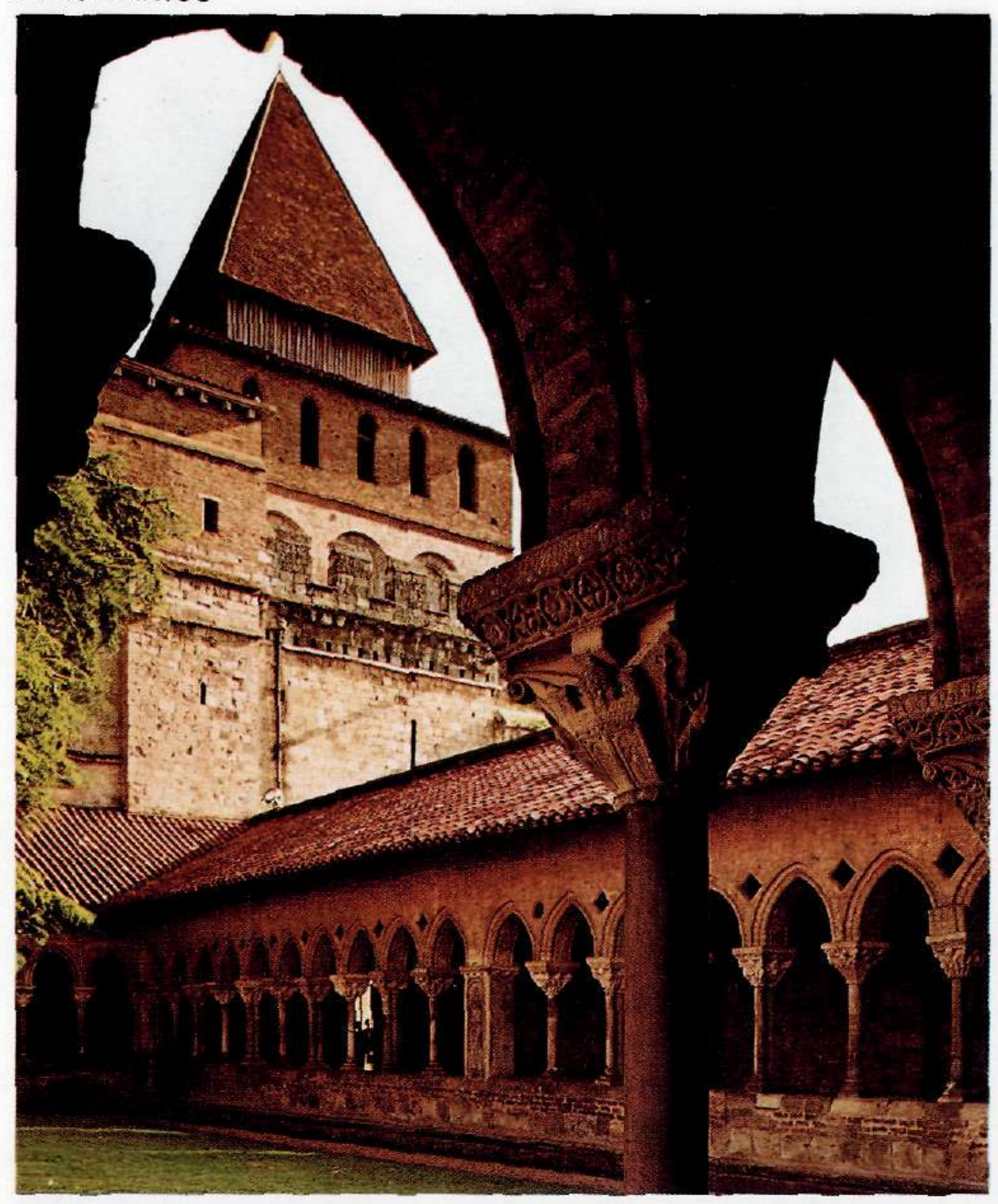
A la izquierda, Vézelay, interior de la iglesia de la Magdalena (siglo XII), impresionante ejemplo de la arquitectura románica borgoñona. A la derecha, arriba: Santa María del Naranco, en Oviedo. La constituía el palacete del rey Ramiro I (842-850) que se transformó en iglesia. Es un ejemplo interesantísimo de la arquitectura pre-románica en Asturias. A la derecha, debajo: fachada de la iglesia abadía de San Sernín, en Tolosa (siglo XII). En la página siguiente: Conques (Aveyron), interior de la iglesia abadía de la Sante Foy (siglos XI-XII).

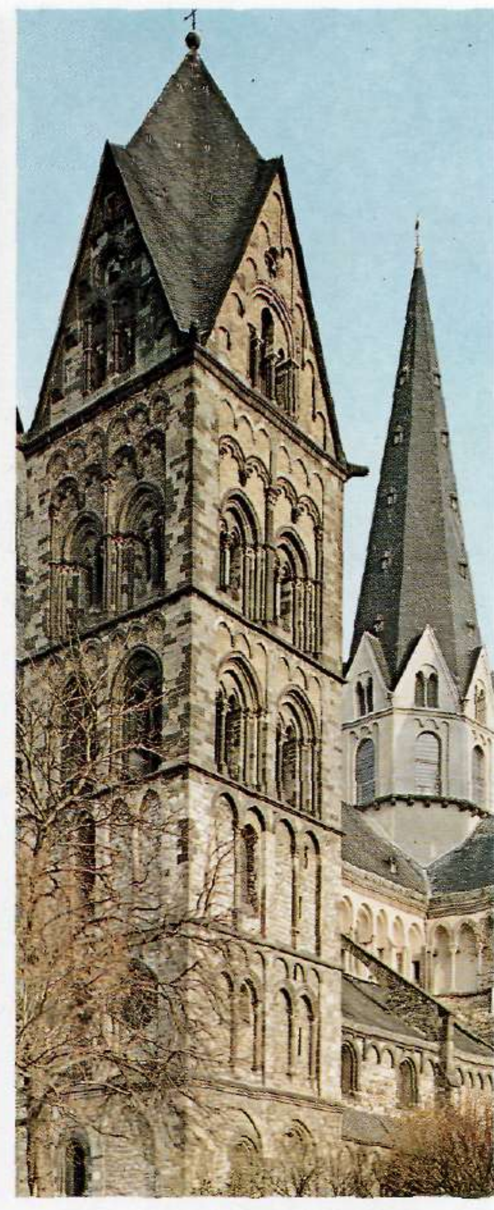
distingue por sus enormes dimensiones e influyó sobre el estilo neolatino inglés de Lincoln, Durham, Peterborough y Winchester. Con frecuencia el románico francés se caracteriza, comparándolo con el italiano, por un mayor impulso vertical que preludia el gótico y la presencia de cimborrio (donde se encuentran el transepto con la nave), así como la de torres angulares, elementos procedentes de una tipología anterior y que van a ser empleados con frecuencia en el futuro.

En Alemania el románico siguió fiel a ciertos caracteres de la arquitectura otona que retrasaron la introducción de la cubierta en piedra y del crucero. Se construyeron grandes catedrales en Tréveris, Worms, Spira, Basilea, Colonia, etc.

Si bien es la arquitectura religiosa la que acapara el afán constructivo de esta época, no hay que olvidar a la arquitectura civil que hace acto de presencia en la construcción de edificios comunales y a la arquitectura militar de la que son famosa muestra las murallas de Ávila, en España. La enorme actividad edilicia trasciende, por exigencias decorativas, a otras artes: la pintura y la escultura. Así como la arquitectura románica se caracteriza por un mayor vigor plástico respecto a la arquitectura tardorromana, así la pintura y la escultura se distinguen por una corporeidad que demuestra un interés naciente por reflejar la realidad. La técnica del mosaico prosigue en los países ligados a lo antiguo y a lo







A la izquierda: Moissac (Languedoc), una vista del claustro de San Pedro. Esta iglesia, consagrada en 1180, fue transformada en el siglo XV, pero el claustro se remonta a los siglos XI y XII. A la derecha: la catedral de Limburgo. Construida en la primera mitad del siglo XII en el transcurso de algunos decenios, ofrece una admirable unidad estilística y representa el período de transición entre la arquitectura románica y la gótica en Alemania.

bizantino como Venecia y Sicilia, pero tiende a desaparecer por doquier, reemplazada por el fresco que se adapta mejor a traducir el sentido del relieve, gracias al contraste entre luz y sombra. Estas pinturas son casi siempre anónimas pero revelan una fuerte personalidad de sus autores, en especial en los grandes ciclos decorativos en Francia (San Sernín) y en Italia.

Muy floreciente es el arte de la miniatura en el que descuellan centros de producción muy diversos. En Alemania la miniatura sufre profundas influencias bizantinas, en Inglaterra sigue dominando la tradición irlandesa, mientras que España y la Francia meridional se inspiran en el arte mozárabe, siendo muy extendida la temática del Apocalipsis. En Italia es importante el centro de Montecasino y en Francia se incrementa su producción en el siglo XII al nacer una escuela cisterciense que produce entre otras la *Biblia de Dijón*, en cuatro volúmenes con escenas particularmente luminosas y elegantes.

Muy intensa es también la actividad de los escultores, cuya intervención tiene por finalidad embellecer las puertas de las iglesias e incluso la fachada entera. La decoración tiene una misión didáctica, que se expresa a través de un lenguaje conciso y fuertemente expresivo, fiel a la iconografía tradicional, pero animado al mismo tiempo por un ardor narrativo que profundiza sus raíces en experiencias sencillas y concretas. Francia es rica en grandes ciclos escultóricos y en Italia se conocen los nombres de algunas de esas grandes



A la izquierda: interior de la catedral de Durham, templo construido entre el final del siglo XI y los comienzos del XII. Es el más notable ejemplo de la arquitectura románica inglesa. A la derecha: detalle de la columna en bronce en la que se representa la Danza de Salomé *(catedral de Hildesheim). Es una famosa obra del arte de los Otones de 1018, construida por iniciativa del obispo Bernward, a quien se debe también la famosa puerta en bronce de la catedral.*

personalidades artísticas, entre las que aparece Wiligelmo, autor de la *Historia del Génesis* en la fachada de la catedral de Módena, que con extrema gravedad parece expresar la profunda emoción de una época en la que el hombre tomaba conciencia de su destino histórico. Pero aunque no aparezcan grandes autores, la escultura románica presenta una profunda sugestión: supeditada a las estructuras arquitectónicas, parece traducir de modo simbólico una solemne energía aportando a las paredes más destacadas una vitalidad casi milagrosa. El románico sigue afirmándose en Italia cuando ya ha comenzado a extenderse en Francia el arte gótico. A finales del siglo XII Bonanno Pisano nos ofrece una puerta en bronce en la catedral de Pisa, la de San Raniero (realizó otra puerta en bronce en la catedral de Monreale), en la que acentuaba, cosa natural en una ciudad marinera, el rasgo bizantino, pero otorgándole un contexto vigoroso y nuevo. A finales del siglo XII trabajó en Parma un gran escultor-arquitecto, Benedetto Antelami, autor del baptisterio junto a la catedral, de relieves y de figuras corpóreas, así como del relieve con el *Descendimiento de la Cruz* que se encuentra en el interior del templo. Antelami procedía del Valle de Intelvi, próximo a la Provenza, por lo que adaptó muchos elementos de la escultura provenzal. Un ritmo delicado, elegante, empapado de ecos bizantinos se fusiona en sus obras con una concisión en el relieve todavía románico, pero donde apuntan detalles del naturalismo gótico.

EL ARTE GÓTICO

La emancipación de las ciudades respecto al imperio, a los reinos o a las señorías en las que se habían organizado las naciones de Occidente tuvo diferentes vicisitudes en la historia de la Edad Media. En Italia, donde las estructuras del gobierno eran más débiles, las comunidades lograron salir al fin victoriosas; en otros lugares, como en Francia, las monarquías reinantes consiguieron contener las presiones de autonomía de las ciudades y asimilarlas en un proceso de transformación del feudalismo. A principios del siglo XII Francia aparecía como el estado más rico y más evolucionado de Europa.

Es cierto que en Italia había muchas ciudades que superaban en riqueza y en cultura a las francesas, pero conviene no olvidar que las ciudades italianas eran independientes, separadas una de otra, en tanto que Francia constituía un único y gran estado. No es de extrañar pues que sea Francia tras el florecimiento del románico, que tan ligado se hallaba a los recursos comunales, la que iba a asumir las directrices del arte gótico en el que el feudalismo volvía a ostentar una función determinante.

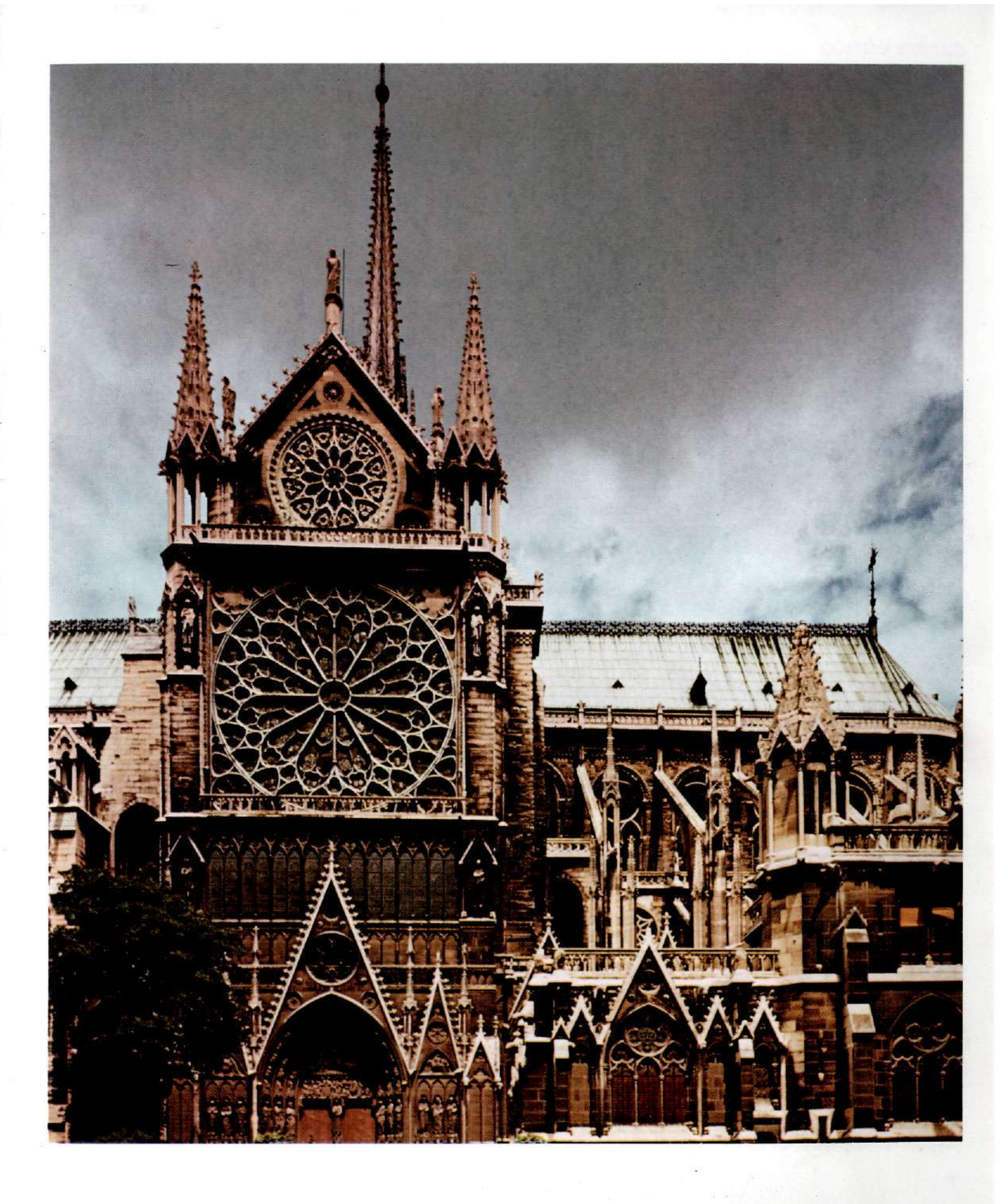
Desde un cierto punto de vista el gótico sería un regreso hacia lo románico, una renuncia a una emancipación burguesa duramente conquistada, un paso atrás, pero de hecho el renacimiento de las ciudades, la toma de conciencia de la burguesía comunal, fueron una conquista irreversible. Junto a la burguesía ciudadana actuaban, no obstante, otras fuerzas que la condicionaban de modo determinante. Los grandes organismos religiosos, las poderosas dinastías feudales, cuyas raíces eran más profundas en aquellos países en los que las antiguas estructuras se habían revelado más fuertes y también más válidas, se habían vivificado con vientos innovadores de la burguesía, pero en el momento en que habían asimilado los nuevos ideales aparecieron otros intereses que defender. En otras palabras, el mundo feudal se había renovado profundamente. Los ricos señores que habitaban en castillos ya no eran tan poderosos ni temibles por su fuerza militar, habían pulido sus costumbres y abierto sus puertas a la lírica de los trovadores. Su poder había buscado nuevas y más sutiles satisfacciones rodeándose de objetos de lujo que los artistas-artesanos estaban dispuestos a proporcionarles; esos señores con frecuencia fueron a habitar a la ciudad participando en su evolución política.

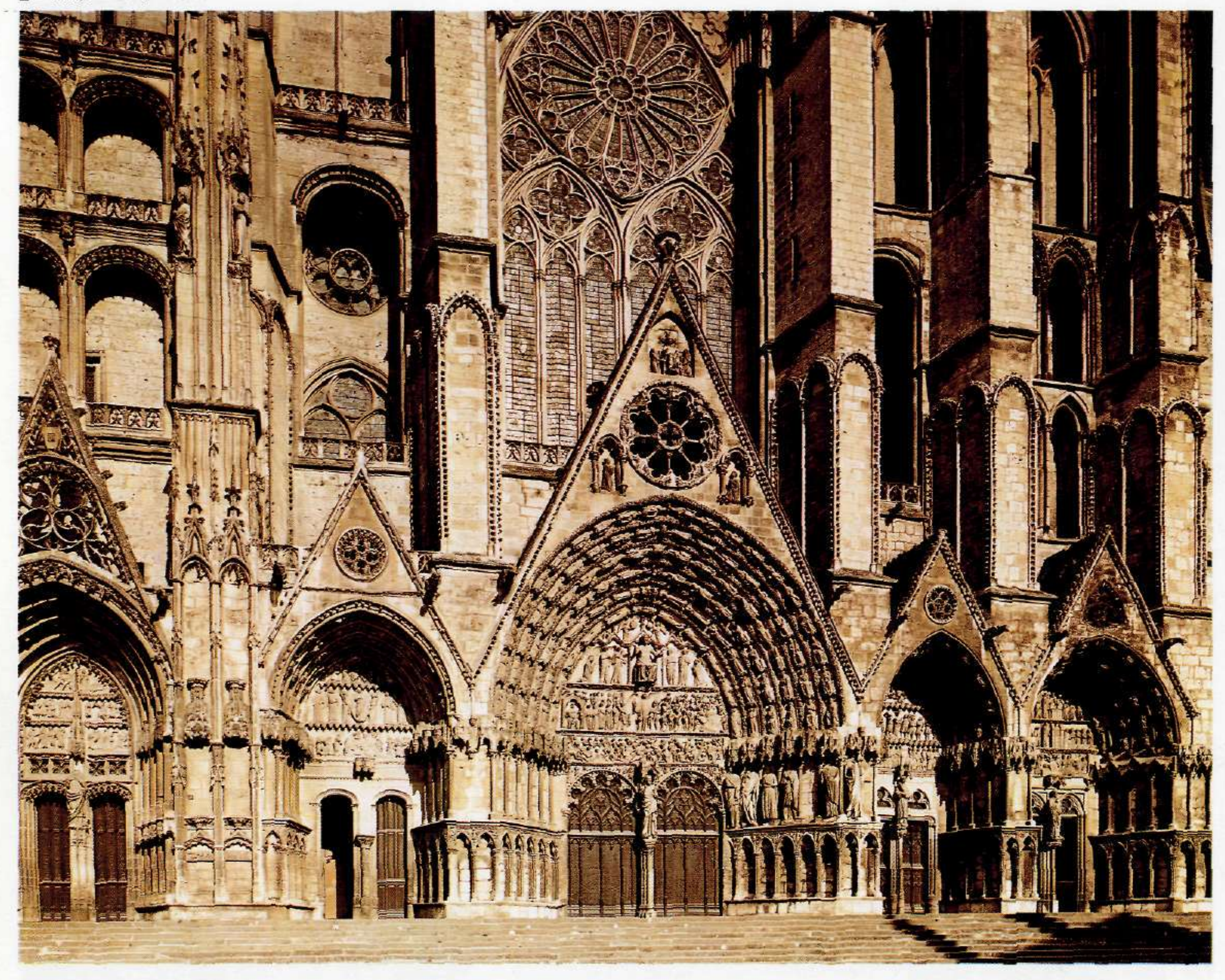
El arte gótico surge esencialmente de esto: de la recuperación de la cultura por parte de la aristocracia. El hecho de que se llevara a cabo en los castillos, en las ciudades o en las grandes comunidades eclesiásticas no revestía una gran diferencia porque muchos nobles se habían convertido en ciudadanos y el alto clero era también una emanación de la sociedad feudal.

El gótico fue un movimiento internacional en que participó en diversa medida toda Europa aunque hallara en Francia su centro de irradiación. La primacía de esta nación en el gótico se halla fuera de toda discusión y está en proporción a la importancia política y al prestigio cultural de ese país. Pero si bien está claro el por qué Francia pudo ejercer esa supremacía, menos evidente resulta conocer a través de qué vías ha llegado el gótico francés a su formulación.

El arte gótico es fruto de elementos muy diversos, pero ante todo representa una evolución del románico. Ya el románico francés había demostrado su gusto por la verticalidad: bastaba con hacerlo ahora más coherente y acentuar esa vocación. La arquitectura gótica con su verticalismo y sobre todo con la armazón precisa se desarrolló durante cierto tiempo basándose en la estructura de madera, tan difundida en los países del

En la página contigua: lateral derecho de la iglesia de Notre-Dame, de París. Construida a partir de 1163, este templo es uno de los más famosos ejemplos de arquitectura gótica en su etapa inicial. Son visibles a lo largo de las naves los arbotantes que descargan el peso del crucero sobre los contrafuertes exteriores robustecidos a su vez por pináculos que los coronan. En la parte lateral del transepto domina un gran rosetón con las vidrieras del siglo XIII.



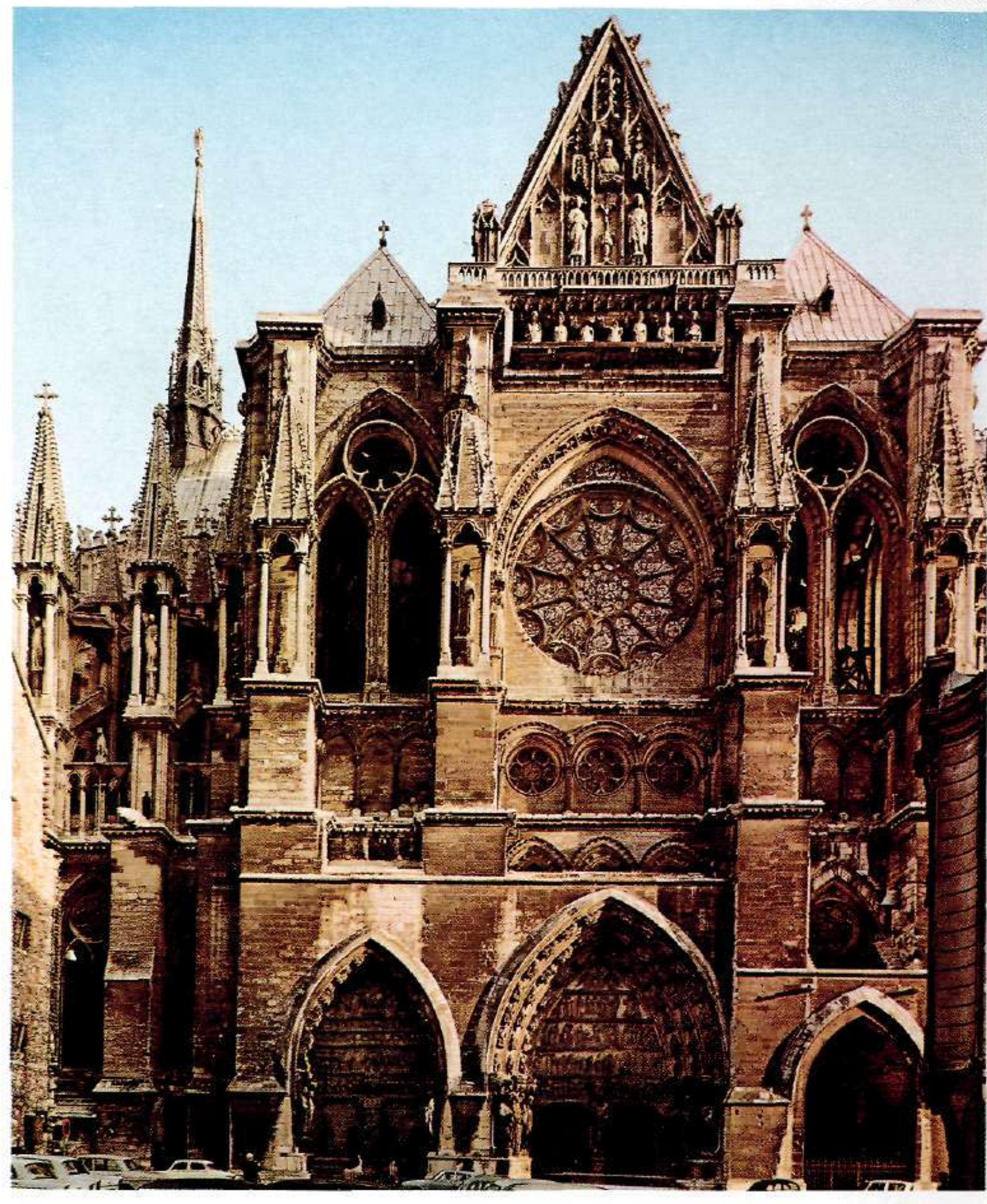


Norte. La hipótesis de que las construcciones en madera hayan influido en las de piedra, sugiriendo un sistema articulado desarrollado sobre un esqueleto de vigas, es aventurada, porque la diferencia técnica entre ambos sistemas es demasiado enorme para que una pueda influir en la otra, aunque no resulta absurdo suponer que al proyectar sus obras en piedra tal vez los arquitectos góticos no renunciaron a emular lo que los constructores en madera consiguieron de original en espacios menos amplios.

Existe, por último, una hipótesis a propósito del arco y de la vuelta en ojiva relacionando esas soluciones con la arquitectura árabe. Es una teoría que si bien incurre en la objeción de que los árabes hicieron de ese arco un empleo decorativo y no estructural, tiene una cierta lógica, ya que el esplendor y la delicadeza de lo árabe había actuado y debía hacerlo todavía sobre amplias zonas de la cultura europea. Que el gótico, arte esencialmente caballeresco precisamente por ser feudal, lo había tenido en cuenta, aparece como muy natural por cuanto, a través de los *Cantares de Gesta* y las Cruzadas, el mundo árabe había despertado la fantasía en los venturosos sueños de la nobleza occidental. Sin embargo cuando surgen las grandes catedrales de l'Ile-de-France, que fue la verdadera cuna de la arquitectura gótica, los problemas de la asimilación de los posibles influjos aparecen ya francamente superados y la nueva arquitectura se impone por su absoluta originalidad.

Catedral de San Etienne, en Bourges, comenzada hacia 1195. Consta de cinco naves con sus correspondientes pórticos: el central y los dos de la derecha se hallan decorados con esculturas de la segunda mitad del siglo XIII, mientras que las esculturas de los otros se realizaron en el siglo XVI. También sus vidrieras, que constituyen uno de los complejos más valiosos, se sitúan entre los siglos XII y XVI.





A la izquierda: interior de la catedral de Bourges. Es una de las mayores catedrales góticas, con 124 m de longitud y 37 m de altura. A la derecha: fachada del transepto de la derecha de la catedral de Reims construida a partir del 1211. Gravemente deteriorada durante la Primera Guerra Mundial, fue restaurada en varias etapas.

Notre-Dame de París, las catedrales de Chartres y de Reims presentan ya todo el repertorio técnico de la arquitectura gótica, el uso corriente del arco ojival, las naves muy elevadas, las paredes laterales abiertas con grandes ventanales acristalados, el complejo juego de fuerzas y contrafuerzas que se articula en la disposición de las agujas, de los contrafuertes, de los arbotantes, el enorme esqueleto de sostén en el que triunfa la ciencia de los constructores capaces de aprovechar la piedra hasta el máximo de su resistencia. Una vez más el espíritu de la arquitectura europea sufrió una profunda transformación. Lo que en el románico resultaba pesado y fatigoso aquí se vuelve ágil y atrevido: las naves perdían la gravedad de sus sombras y se llenaban de luz, difuminada por el filtro de sus ventanales, penetrando en el amplio espacio por el que se desparramaba; espacio al que la línea de los nervios convertía en ilimitado. La arquitectura románica, al adoptar el arco de medio punto y una subdivisión regular de los espacios, logró un sentido del equilibrio en el que respiraban los ideales de un lejano clasicismo. La arquitectura gótica, por su parte, se volvía de espaldas a este sentido de la medida y multiplicaba sus elementos hasta lograr una imposible relación lógica de los elementos que la integraban. Sus soluciones, que representaban una muestra de precisión matemática en la que se ha querido ver incluso un reflejo del rigor de la filosofía escolástica entonces en su auge, escapaban en su exposición de los principios de un equilibrio racional,





apoyándose en el sentimiento y en la fantasía y proponían únicamente una evasión mística en la que el hombre y la vida eran símbolos en un contexto que postulaba lo absoluto y lo sobrenatural como elementos fundamentales de la existencia.

Se ha dicho con razón que la arquitectura gótica representa el momento más anticlásico del arte europeo. No hay que extrañarse por ello, ya que la sociedad que lo aplicaba había asimilado profundos influjos bárbaros. Pero el juicio no tiene por qué ser negativo, ya que con esas formas el Medievo alcanzaba una de sus cumbres en el arte que se halla entre las más refinadas y originales con que cuenta la historia. Las grandes catedrales son el testimonio indiscutible. Son el gran libro de piedra en el que se ha escrito la historia de Francia; no hay nada como aquellos enormes edificios que pueda transmitir con tanta evidencia los ideales de una época y atestigüe la madurez de su organización social, de sus conocimientos técnicos y de su poderío económico. Pero era también el libro de piedra con el que la iglesia formaba a sus fieles, porque en sus inmensos portales, en la multitud de imágenes, en las historias que iluminaban los ventanales parecía calmarse el ansia por saber de aquella sociedad que los edificaba, en aquella decoración está escrita toda la ciencia del ser humano, como en una «summa», uno de aquellos tratados o de aquellos poemas, como la Divina Comedia, en los que se proponía tratar la problemática humana.

A la derecha: Pórtico central de la catedral de Reims con la Visitación. *En la decoración de este templo intervinieron durante la segunda mitad del siglo XIII maestros excepcionales, con personalidad muy diferente, tales como el autor de la citada Visitación, en donde puede apreciarse destacada influencia clásica. A la derecha: naves laterales de la parte derecha de la catedral de Notre-Dame de París. Al igual que otros templos de l'Ile-de-France, su planta tiene 5 naves. Mientras la nave central se halla sostenida por columnas, en las laterales alternan columnas y pilastras.*

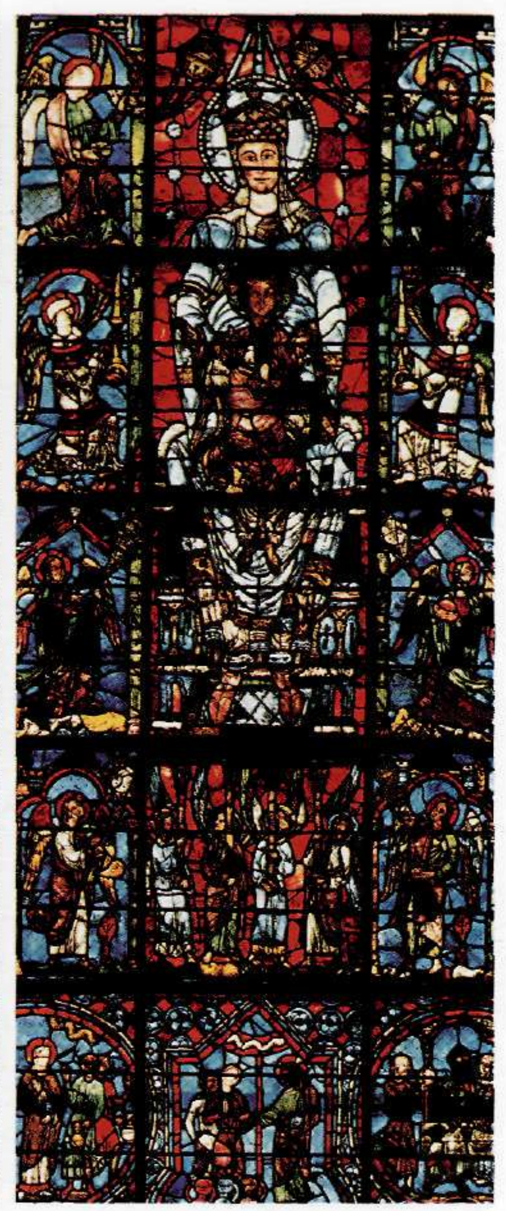




A la izquierda: detalle de las estatuas que decoran el pórtico de la Virgen dorada en la catedral de Amiens (1270). A la derecha, interior del templo. Esta iglesia tiene 145 m de longitud y 42 m de altura; fue comenzada en 1220 y se terminó unos cincuenta años más tarde. Es una muestra coherente y majestuosa de la arquitectura gótica en el momento de su esplendor.

Esta inmensa escritura, esta explicación científica se manifestaba por medio de unos elementos elegantes y delicados. Lo que impresiona en una catedral gótica no son sólo sus dimensiones, sino el fluir de líneas que se desparraman por todas partes: los pórticos, las naves, las agujas, los arbotantes. Son líneas sin fin, ágiles, delicadas, que constituyen un entrelazado de extraordinaria fantasía. Por eso el arte gótico puede definirse en gran parte como un producto del feudalismo, porque es aristocrático, porque persigue una delicadeza en su ejecución, porque aun en sus logros más audaces no abandona nunca las reglas de la gentileza: todo estaba acorde al código de la caballería, en la que incluso el heroísmo debía ir acompañado por muestras de la educación cortesana.

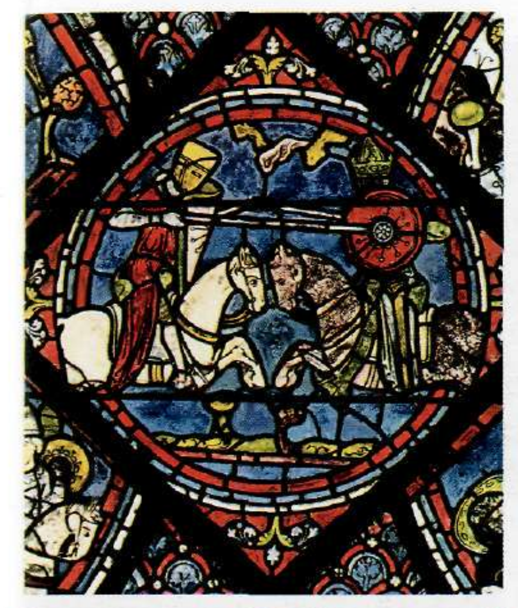
Todas las formas del arte gótico se manifiestan a través de la línea desde la arquitectura a la miniatura, mientras que el románico había empleado el relieve, como signo de lo concreto. No por eso los artistas góticos valoraron menos la realidad, más aún, cuando en pintura o en escultura tenían que reproducir la figura humana o un detalle de la naturaleza, demostraron haberla observado atentamente. El largo peregrinaje que realiza el Medievo, por el que los intereses humanos irán desde las esferas de lo trascendente a la existencia terrena, prosigue en la cultura gótica y da un paso muy importante al mostrar aspectos y sentimientos de la vida mundana.

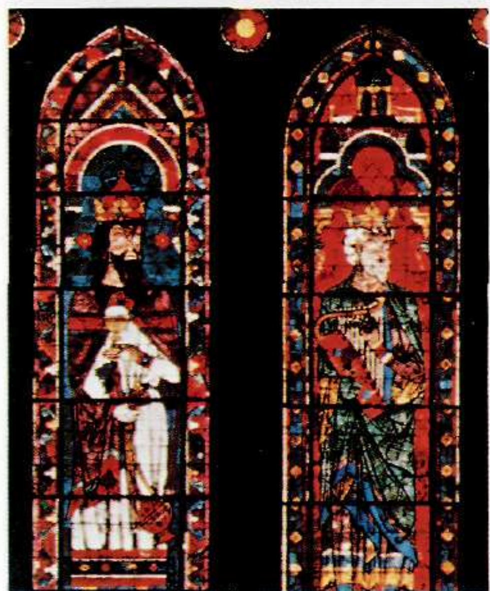


A la izquierda: brazo meridional del transepto de la catedral de Reims. A la derecha: Catedral de Chartres. Detalle del ventanal de Notre-Dame de la Belle Verrière, *en la parte sur del coro. El conjunto de los ventanales de Chartres es el que mejor se ha conservado de las iglesias francesas. Los ventanales se construían con trocitos de cristal unidos entre sí por rebordes de plomo, que formaban también parte del efecto cromático del conjunto.*

Pero esa vida sólo es aceptada a través de la religión, cuyo ritual y cuyo ceremonial son la esencia del arte gótico. La existencia terrena, en suma, no es aceptada en todas sus implicaciones, sino sólo como medio hacía lo trascendente. Beatriz y Laura, las mujeres loadas por los poetas, son ahora mujeres verdaderas, capaces de suscitar un sincero sentimiento de amor, pero son a la vez un símbolo a través del cual se manifiesta la dimensión de lo divino. Por eso las figuras representadas en los frescos y en las miniaturas ofrecen semejanzas humanas, pero sus cuerpos poseen la ligereza del ensueño y los espacios en los que se mueven son alusivos y obedecen a la lógica y a las dimensiones de lo fantástico y no a las de la realidad.

En la actualidad se intenta fechar el origen del gótico francés con el coro de la abadía de Saint-Denis en París, consagrado en 1144, por parte del abate Suger, ministro de Luis VI y de Luis VII, reyes de Francia. Suger es una figura fundamental para la cultura de este período; era también escritor y convencido defensor de la misión histórica de la dinastía de los Capetos. En un escrito reveló su concepción arquitectónica que se basaba en teorías filosóficas en lo concerniente al empleo de la luz. Y sobre ésta, sobre su trazado por el interior del templo, sobre su función reveladora, es sobre la que él concentra su atención subordinando a ella las estructuras del espacio gótico en una ordenación que será





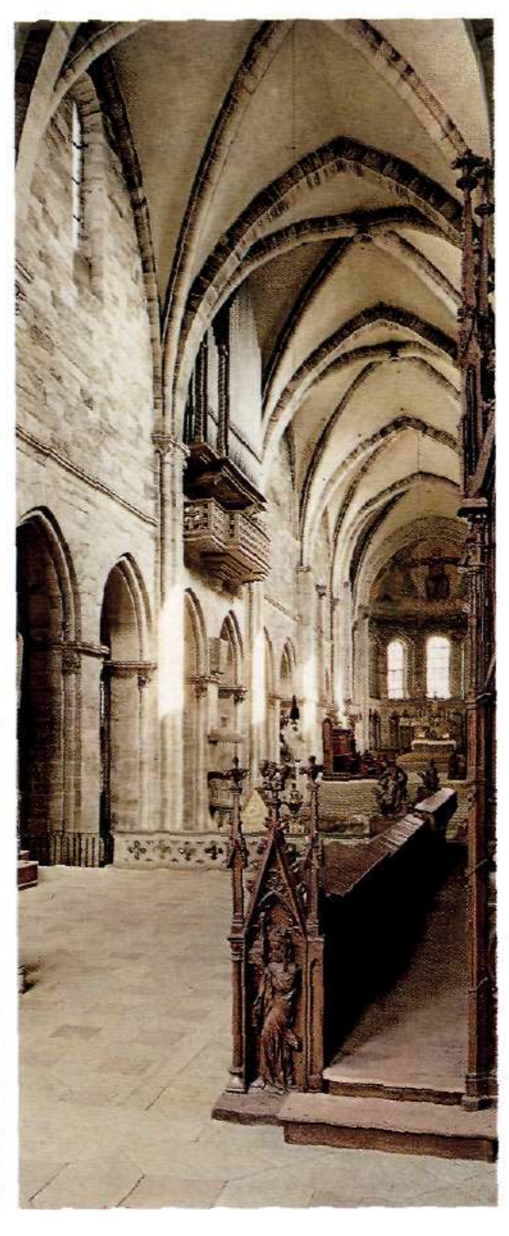
A la izquierda, arriba: Notre-Dame, en París, detalle de un vantanal con un episodio de la vida de Carlomagno. Debajo: Rosetón del transepto norte de la catedral de Chartres, con temas de Blanca de Castilla. A la derecha: ventanal de Chartres dedicado a la Belle Verrière en el coro sur.

determinante para toda la arquitectura en lo sucesivo. De modo distinto a como predicaban los monjes borgoñones él concebía la iglesia como un encuentro triunfal de todas las fuerzas sociales bajo la guía de la monarquía estableciendo así las bases de aquella ostentosa riqueza que había de convertirse en la característica fundamental del más auténtico gótico de la Ile-de-France.

Suelen distinguirse tres grandes períodos en la arquitectura gótica francesa: el de sus orígenes, que se sitúa entre la construcción del coro de Saint-Denis y la de la catedral de Chartres, iniciada hacia el siglo XIII. A partir de esta última construcción se inicia el segundo período, durante el cual la arquitectura gótica alcanza su completa madurez, que según algunos comprende la primera mitad del siglo XIII y según otros llega incluso hasta finalizar el siglo siguiente. El tercer período, el del gótico flamígero, como puede verse, anticipa sus comienzos según los distintos puntos de vista y según la importancia que se quiera dar a las soluciones góticas que lo caracterizan; llega hasta el siglo XVI y coincide con los inicios del Renacimiento italiano.

Durante el primer período se construyeron numerosas catedrales de gran amplitud por lo general como las de Sens, Noyon, Laon, Soissons y la más famosa de todas ellas, la de Notre-Dame de París (1163-1220, pero terminada más tarde). En estos edificios se

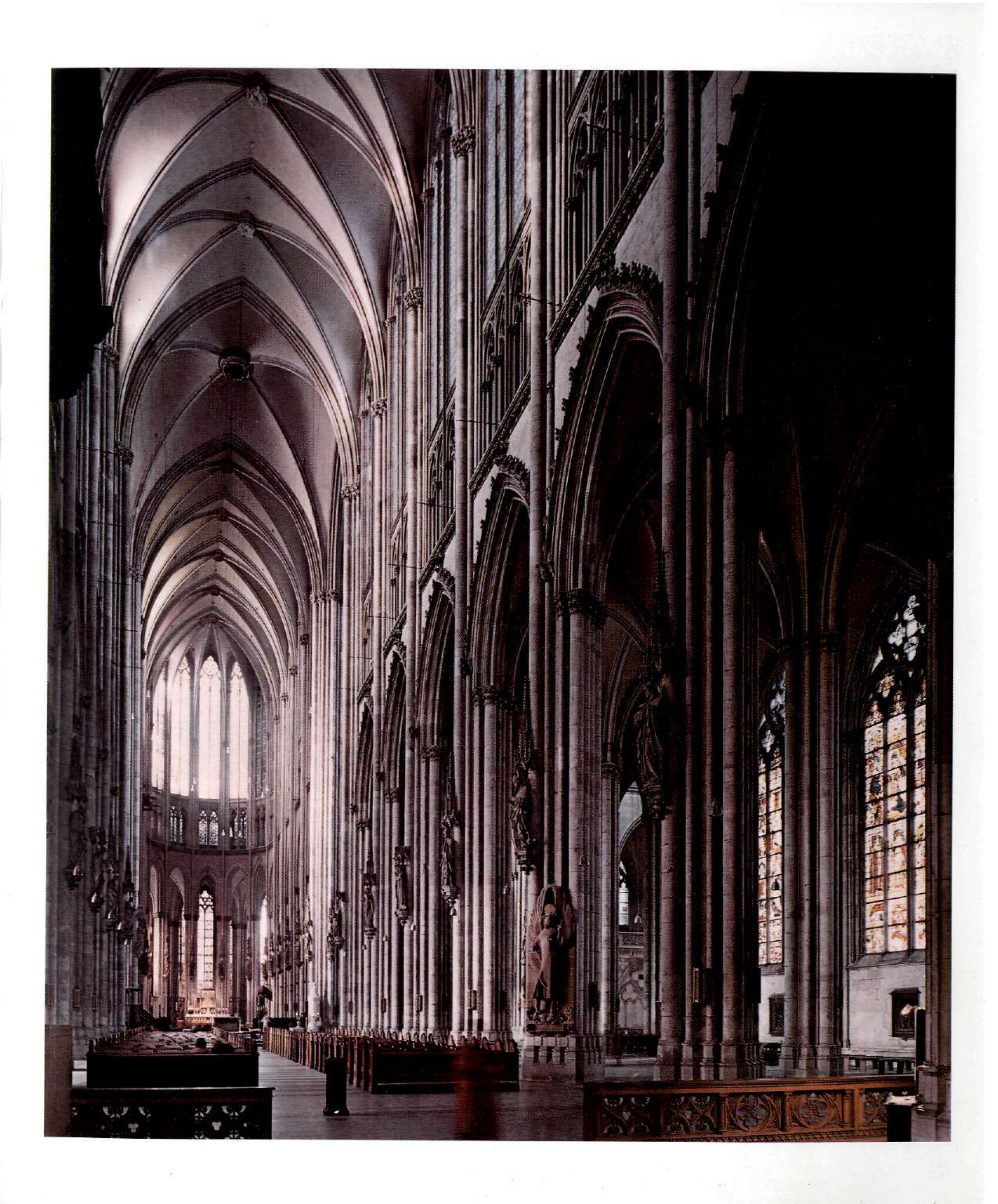


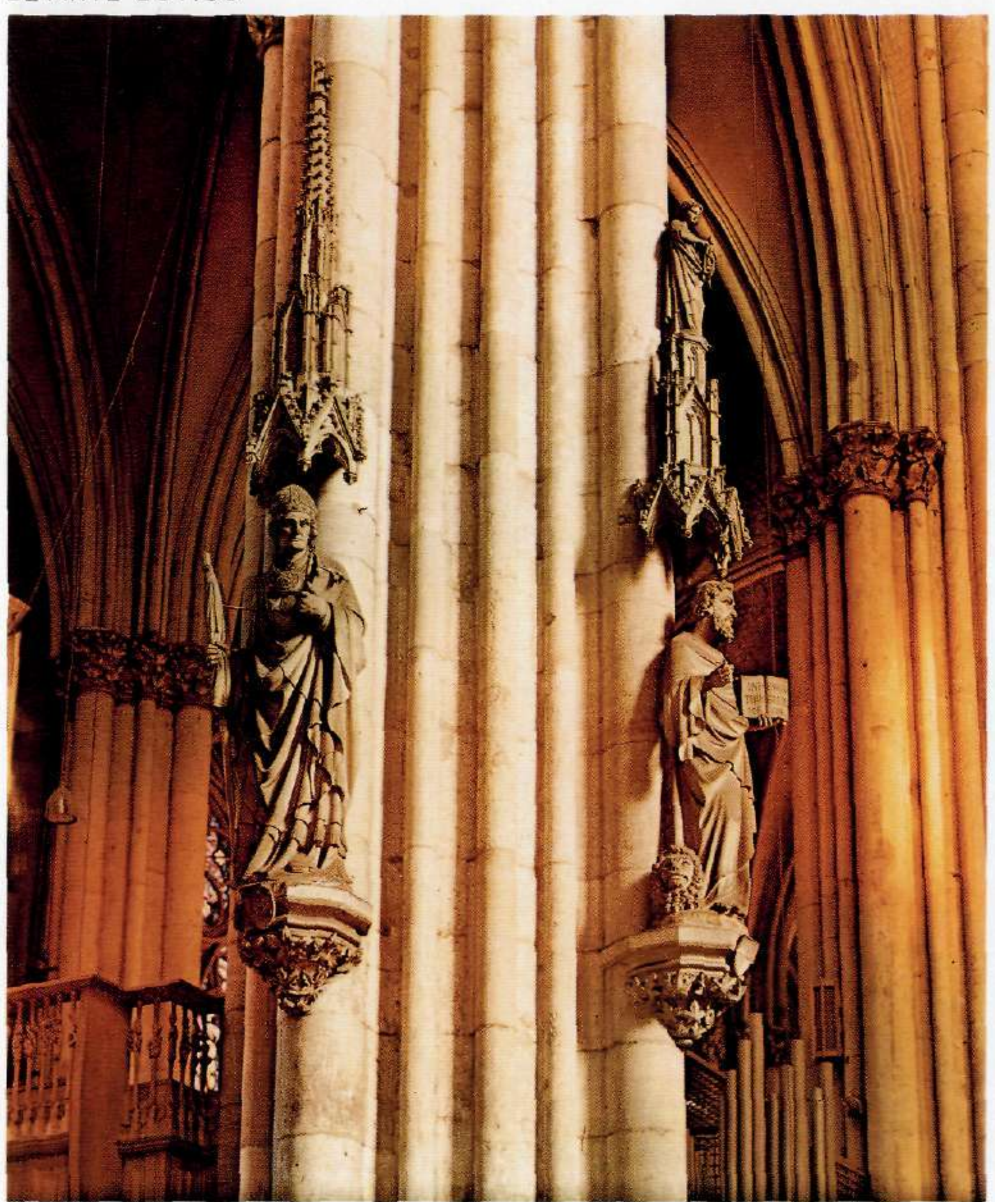


A la izquierda, catedral de Welles (siglo XIV), ejemplo típico de la arquitectura gótica en Inglaterra. A la derecha: Bamberg, detalle del interior de la catedral, del siglo XIII, alzada sobre una planta más antigua. La arquitectura gótica en Alemania se desarrolló con algunos decenios de retraso respecto a la francesa y se adaptó a la tradición románica precedente. En la página contigua: Interior de la catedral de Colonia (siglos XIII-XIV). Es la más importante construcción de la arquitectura gótica alemana.

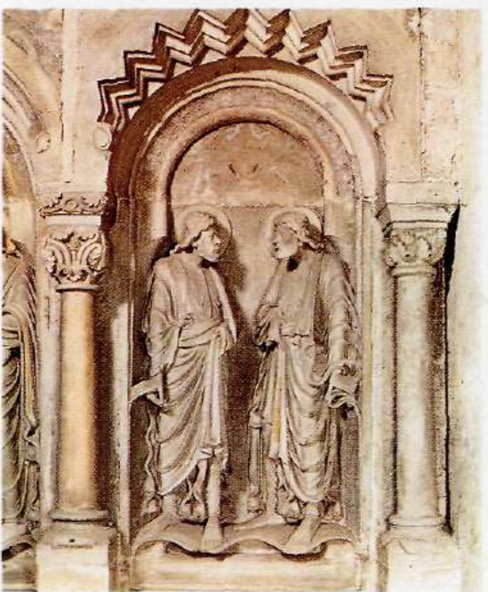
encuentran elementos románicos que tienden a desaparecer poco a poco, como las galerías para mujeres y las columnas que se encuentran todavía en Notre-Dame. Constan por lo común de cinco naves y alcanzan dimensiones respetables (la catedral últimamente citada tiene 136 m de largo y la altura de su nave es de 34 m; la de Sens tiene 122 m y 24,40 m respectivamente).

Estas dimensiones aumentaron todavía más en lo sucesivo. La catedral de Chartres alcanza los 155 m de longitud y 36,55 m de altura. Presentaba este templo una total independencia de la tradición románica e iniciaba una serie de prestigiosas construcciones. En 1211 comenzó la construcción de la catedral de Reims, de 149 m y 38 m, en 1218 la de Amiens, de 145 m de larga y 43 m de altura; pero las dimensiones máximas correspondieron a la catedral de Beauvais, comenzada en 1247, cuyas arcadas alcanzaron los 47 m pero se hundieron. Esta construcción demostraba que la audacia de los arquitectos góticos debía tener un límite, si bien era ilimitada su fantasía que se manifestaba en una serie soberbia de edificios: las catedrales de Beauvais, de altísimos ventanales, de Le Mans con las capillas radiales del ábside que nacen del final de los contrafuertes, de Rouen, obra cumbre del gótico en Normandía, de Meaux, de Chalons-Sur-Marne, de Troyes, de Metz, de Bourges, de Tours, etc. Entre 1243 y 1248 San Luis hizo construir en París la Santa Capilla (Sainte-









A la izquierda: detalle de una pilastra con estatuas de santos, en el interior de la catedral de Colonia. A la derecha, arriba: catedral de Namburg, detalle con la Princesa Utta *(estatua de los príncipes fundadores en el coro oeste; segunda mitad del siglo XIII). Debajo:* Los Profetas *en la catedral de Bamberg, siglo XIII. Es una obra muy significativa de un artista alemán, que logra un relieve de enorme fuerza, pero también con elegancia, en el que aparecen influencias bizantinas.*

Chapelle) para conservar las reliquias de la Pasión, y si bien seguía la antigua tradición de las capillas palaciegas, presentaba soluciones totalmente nuevas, modélicas para la arquitectura gótica, como la sala superior totalmente abierta a causa de las vidrieras.

A veces se conocen los nombres de los constructores de las catedrales, maestros albañiles que reunidos en grandes gremios se transmitían las soluciones técnicas, los famosos «maîtres maçons» de donde deriva el nombre de «masonería». Eran extraordinarios organizadores además de hábiles proyectistas, ya que la construcción de una catedral implicaba la explotación de enormes canteras donde todo se realizaba bajo la dirección del maestro de obras, desde la talla de la piedra a la preparación de los ventanales y a la de cualquier otro elemento estructural y decorativo. Es por ello que las catedrales góticas ofrecen una maravillosa unidad estilística como muy poco se da en otros monumentos a lo largo de todos los tiempos, porque cada intervención se hallaba subordinada a un principio unitario y todo se sometía a un único programa constructivo. De uno de esos maestros, Villard de Honnecourt, del siglo XIII, nos ha quedado un cuaderno de esquemas que es utilísimo para conocer las técnicas y ciertos principios teóricos de la época. La enumeración de los edificios góticos franceses sería muy larga; en cualquier caso debe decirse que se distinguen en ellos corrientes que corresponden a caracteres regionales, como la Borgoña





A la izquierda: detalle del pórtico de la iglesia de San Lorenzo, en Nuremberg. A la derecha: El Caballero o El jinete, *de la catedral de Bamberg (mediados del siglo XIII). Es una de las más hermosas realizaciones de la escultura gótica alemana.*

que adoptó por medio de los cistercienses formas particularmente sencillas. Las diferencias más notables respecto a l'Ile-de-France se encuentran sobre todo en el Mediodía, donde se localizan algunos detalles del gótico más típico, como la presencia de los arcos por tranquil y la adopción de naves muy anchas, con lo que disminuía el verticalismo de los templos, a la vez que originaban difíciles problemas de cobertura. La catedral de Angers, por ejemplo, tiene una nave de 16,60 m de ancho, la de Tolosa 19 m, mientras que la anchura de las iglesias del norte no superaba nunca los 12 m. Otra característica de las iglesias del Mediodía es su aspecto de fortaleza. Ello está relacionado con los desórdenes que siguieron a la cruzada de los Albigenses y a la guerra de los Cien Años. Con frecuencia los templos constituían el mejor punto de defensa de una ciudad y un típico ejemplo de esas iglesias-fortalezas lo es la catedral de Albi, edificada entre 1282 y 1390, que ofrece sus contrafuertes redondeados como pequeñas torres. Una obra cumbre del arte monástico, pero situado esta vez en las costas de la Mancha, lo constituye la maravilla del Mont-Saint-Michel, construido entre 1203 y 1228 en tres planos que comprenden un claustro y un conjunto de salas con funciones específicas cada una, entre las que descuella la Sala de los Caballeros.

También la arquitectura civil tuvo un notable desarrollo y comprende castillos, puentes fortificados, murallas como las de Carcasona construidas bajo los reinados de San Luis y



A la izquierda: detalle de la puerta sur de la catedral de Worms. Este templo se comenzó en 1171 y su construcción perduró todo el siglo XIII. Es de destacar la riqueza de sus imágenes que tienen influencia francesa. A la derecha: un detalle de las torres de la iglesia de San Lorenzo en Nuremberg, terminada a principios del siglo XV. Es una muestra del gótico tardío en Alemania.

Felipe el Atrevido, con 52 torres, las de Aigues-Mortes, el palacio de los Papas en Aviñón. etc. La arquitectura gótica se difundió desde Francia por toda Europa. En 1133 se terminaban los arcos de la catedral de Durham en Inglaterra, una iglesia románica, pero que ofrece la primera muestra conocida de emplear arcos en ojiva, es decir góticos. Fueron los normandos quienes dieron un verdadero impulso a la arquitectura inglesa que hasta aquel momento se había mostrado como muy elemental. Pero hasta finales del siglo XII la arquitectura inglesa no aceptó por completo las características del gótico, sobre todo a través de las órdenes monásticas. En el siglo XIII se edificó la gran catedral de Salisbury y a finales de ese mismo siglo el sistema de los arcos de cobertura comenzó a hacerse más complejo en las tierras inglesas permitiendo a los ventanales una mayor altura: desde ese punto de vista se pueden encontrar ya los precedentes del gótico flamígero.

Durante el gótico flamígero o florido, último gran período de la arquitectura medieval, Francia vio perder su prestigio cultural o político bajo los ataques de la invasión inglesa. Precisamente cuando la técnica había alcanzado un dominio nunca visto, aparecían signos de una profunda crisis espiritual y una falsa elegancia en sí misma coincide con una representación de la realidad brutal e incluso vulgar. Se construyen todavía grandes catedrales y se amplían con nuevos elementos las existentes, pero fue sobre todo en la



A la izquierda: detalle del interior de la catedral de León con sus antiguos ventanales. A la derecha: vista exterior de la citada catedral. Comenzada en 1205 se terminó dos siglos después. Es la obra cumbre de la madurez del gótico en España.

construcción de castillos y de palacios donde el arte de este período mostró sus posibilidades más originales, así como en las pinturas y en los tapices con que los decoraban. La arquitectura en Inglaterra buscó nuevas formas de cobertura, lo que originaría características típicas en aquel país, con arcos casi planos sostenidos por vigas que se unen en conos invertidos. También en el encuadre de los ventanales se asumieron nuevas formas adoptando una serie de subdivisiones rectangulares. Obras importantes fueron entre otras la catedral de Wells, la capilla real de Windsor, la Divinity School, es decir la sala para los cursos de teología en Oxford, construida entre 1445 y 1480, la capilla del King's College en Cambridge (1512-1515), donde aparece otro tipo de arco, el denominado arco en abanico, etc.

En Alemania la arquitectura gótica se difundió con un retraso de casi medio siglo. En el siglo XIII se trabajó en muchas catedrales románicas sin cambiar sensiblemente su aspecto; se introdujeron elementos góticos pero no se aprovecharon todas sus posibilidades, ya que se evitó por ejemplo el empleo de los arcos por tranquil. La primera catedral construida con esos nuevos principios fue la de Magdeburgo, comenzada en 1209, cuyo obispo había estudiado en París. Cuando el momento parecía culturalmente maduro, el fin de la dinastía de los Hohenstaufen, en 1250, debilitó los presupuestos políticos y económicos. Entre 1250





y 1270 se abovedó la catedral de Estrasburgo, de la que derivó la de Friburgo. La más relacionada con Francia y a la vez la mayor de las catedrales alemanas fue la de Colonia, comenzada en 1248 pero cuyas torres y fachadas no se concluyeron hasta el siglo XIX. La última de las grandes catedrales fue la de Ratisbona, comenzada en 1275.

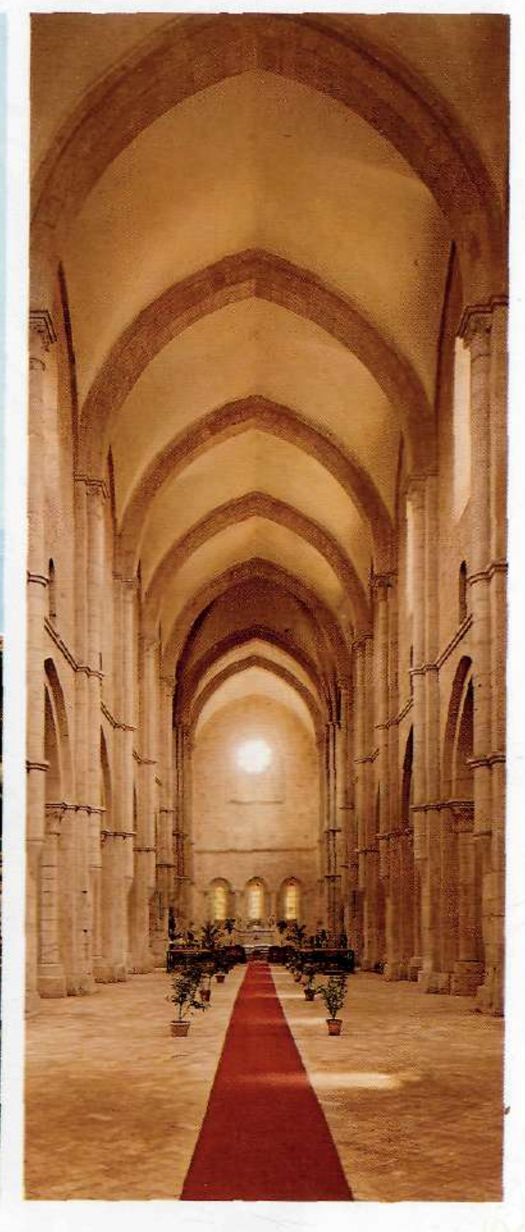
A principios del siglo XIV el hundimiento definitivo del Imperio arrastró consigo a una buena parte de la nobleza, por lo que el poder pasó a las ciudades imperiales, a la burguesía y a las ciudades hanseáticas que se desarrollaron con una rapidez extraordinaria. Es el período en que ocupan un lugar predominante las *Hallenkirche*, las iglesias de tres naves de anchas bóvedas asemejando los templos a grandes salones y otorgando características propias a las ciudades alemanas, como Nuremberg o Rothenburg, dado el gran desarrollo que tuvo la arquitectura civil sobre todo durante el siglo XV.

También Flandes ofreció resistencia a la penetración del gótico: el arco ojival se usó con timidez con el consiguiente aumento del grosor de los muros y una menor iluminación interior. Los edificios fueron impresionantes pero tenían menos fantasía que los franceses. Estas características persistieron durante los siglos XIV y XV. En compensación, en el siglo siguiente la decoración se concentró en las torres, como en la iglesia de Santa Gúdula en Bruselas o en Notre-Dame de Amberes. Un florecimiento semejante lo encontramos en la

A la izquierda: Virgen con el Niño, *de un Apocalipsis del siglo XIV (London Library). A la derecha: Angers, pormenor de un Apocalipsis. Los tapices de Angers con escenas del mencionado libro constituyen una de las obras maestras de la tapicería medieval. En la página siguiente: de Pol de Limbourg, una de las páginas del Libro de Horas,* Les très riches heures du Duc de Berry *(Museo de Chantilly), titulada "El mes de Abril". La obra de este artista borgoñón fue muy importante en los orígenes de la pintura flamenca del siglo XV.*







A la izquierda: fachada de la abadía de Fossanova. Construida en el Lacio fue la primera de las abadías cistercienses edificadas en Italia, de fundamental importancia para la difusión del gótico borgoñón en la península italiana. A la derecha: interior de la citada abadía (1187-1208). A diferencia del gótico de l'Ile-de-France, el gótico de Borgoña se caracteriza por su simplicidad, por lo que resultaba más asimilable por la tradición arquitectónica italiana.

arquitectura civil, cuyo esplendor se revela sobre todo en los mercados (Ypres, Brujas, Tournai), verdaderos templos del comercio ciudadano, coronados casi siempre por una alta torre; también son magníficos los ayuntamientos (Brujas, Bruselas, Lovaina, Gante, Courtrai), de los que se conoce con frecuencia el nombre de sus arquitectos.

Los mejores ejemplos del gótico en España corresponden a la catedral de Burgos, tal vez la obra más famosa de este período, comenzada en 1221-1222; la catedral de León, que sigue el modelo de la de Reims, y la catedral de Toledo, que es de los mismos años que la de Burgos. Más tarde se edificaron las grandes catedrales de Barcelona y Gerona, esta última de una sola nave.

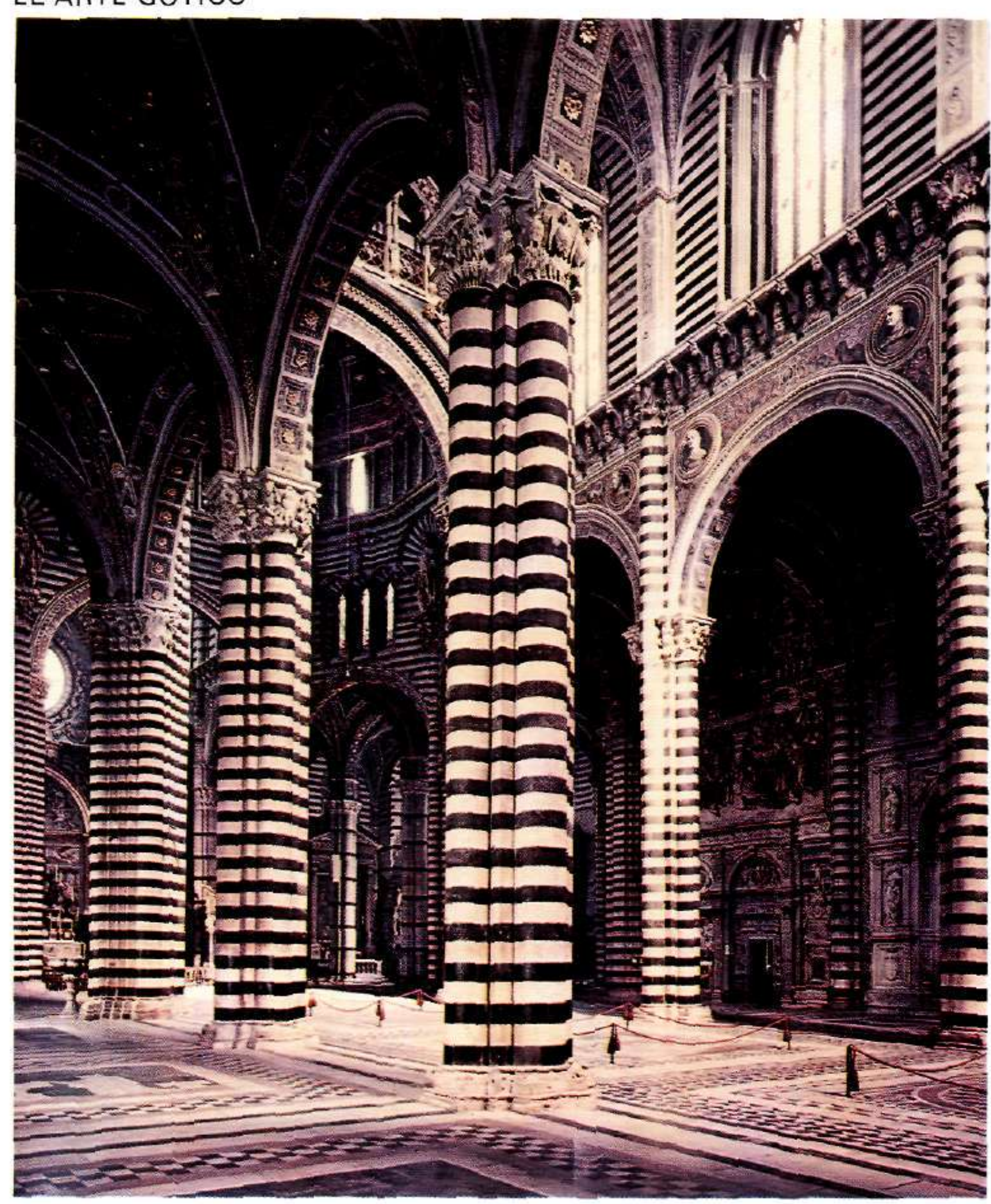
Se ha comentado cómo la arquitectura gótica subordinaba a sus exigencias los elementos decorativos; era natural, por consiguiente, que las grandes canteras de las catedrales fueran también centros de irradiación para la escultura. Un ciclo modelo para la imaginería gótica, a pesar de que muchas decoraciones fueron destruidas o rehechas, lo constituye la Puerta Real de la catedral de Chartres (1145-1158) por su completa iconografía y por el anticipo, que en ella se aprecia, de una nueva concepción mucho más viva de la decoración, enriquecida con elementos naturalistas sobre todo en el siglo siguiente.

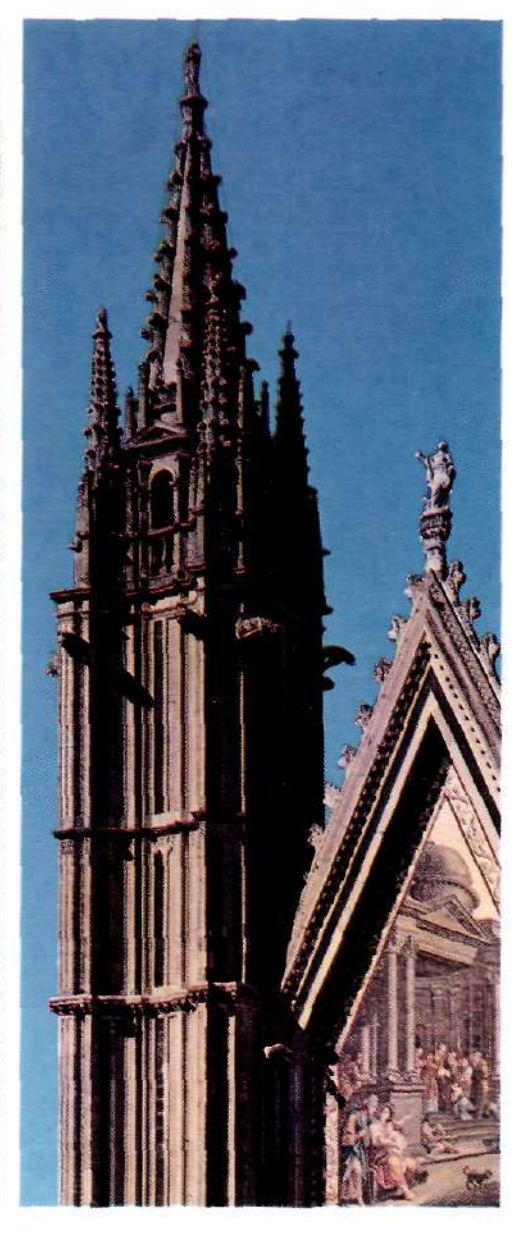


Fachada de la catedral de Siena. Iniciada en el siglo XII y finalizada en el XIV, la catedral de Siena representa una síntesis de los elementos góticos aportados por la arquitectura cisterciense y la tradición toscana. El empuje vertical del gótico francés se suaviza en esta construcción en la que los arcos tan característicos del románico italiano sustituyen a los góticos. En la decoración plástica de esta catedral participó uno de los grandes escultores de la época: Giovanni Pisano.

En la fachada occidental de Notre-Dame, en los laterales de Chartres, y en la occidental de Amiens, el interés de los escultores se cifra en manifestar una tipología idealizada, simbólica, pero dentro del aspecto hierático de las figuras ya fermenta un sentimiento más inmediato de la realidad, especialmente en Amiens. Ese sentimiento crece en la segunda mitad del siglo: se introduce el retrato y los motivos vegetales, estilizados hasta entonces, florecen alegremente. Obra importante de ese momento fue la fachada occidental de Reims, donde puede reconocerse bien definida la personalidad de cada artista; resultados análogos se dan en Notre-Dame, en la catedral de Ruan, Amiens, Bourges, Auxerre, Estrasburgo, en cuyo portal septentrional se encuentran los famosos grupos de las *Vírgenes prudentes* y las *Vírgenes locas*. Otra novedad fue la emancipación de las imágenes que ya se realizaban totalmente corpóreas, independientes de su finalidad arquitectónica. Con el gótico flamígero se llega a la ruptura definitiva entre la escultura decorativa y la arquitectura. Los escultores se liberaron cada vez más de los grandes ciclos decorativos y realizaron sobre todo pequeños monumentos donde destacaban los rasgos personales de quien los encargaba y en los que se exigía, cada vez más, mayor parecido.

En Alemania los centros más importantes de la escultura se encuentran en Friburgo, Bamberg, Namburg. En el recinto del coro de San Jorge, en Bamberg, aparece un escultor



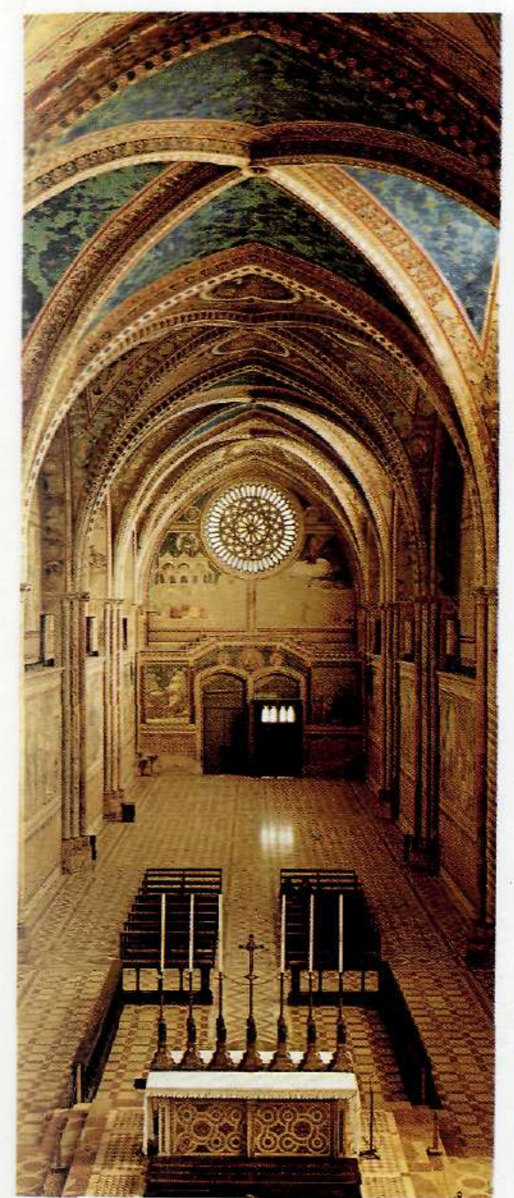


A la izquierda: interior de la catedral de Siena. Al renunciar al arco de ojiva esta catedral tiene que adoptar ciertas soluciones fundamentales de la arquitectura gótica: la bóveda de crucería *y las* pilastras polistilas, *contribuyendo a la afirmación en Toscana de una nueva mentalidad técnica. A la derecha: detalle de la fachada de la catedral de Orvieto, comenzada en 1290; muchas de las soluciones arquitectónicas de este templo deben buscarse en la catedral de Siena.*

muy original que combina elementos alemanes y bizantinos llenos de vigorosa expresividad. Le sucede un artista relacionado con la escuela de Reims, autor entre otras de la *Estatua del Caballero,* probablemente San Jorge, una de las obras cumbres de toda la escultura gótica. En el coro occidental de la catedral de Namburg se encuentra otra obra notable. los *Retratos de los príncipes fundadores,* muestra de la estatuaria alemana realizada dentro de una ejemplar compostura.

La pintura mural encontró poco espacio en las paredes de las catedrales góticas y en su lugar floreció el arte sobre vidrieras. Los primeros ejemplos aparecen en las iniciales construcciones góticas, así el coro de la iglesia de Saint-Denis, donde el arte del vidrio aparece ya maduro en la seguridad de línea y en la búsqueda de colores con figuras muy sencillas formadas por la combinación de trozos de vidrio coloreado unidos mediante soldaduras de plomo que contribuían al conjunto de la composición. De Saint-Denis derivan los ventanales de la parte occidental de la catedral de Chartres y los de la catedral de Angers.

Sucesivamente los tonos se hicieron más profundos y el diseño más rico, pero siguieron predominando los talleres parisienses. El ciclo más completo que ha llegado hasta hoy es el de la catedral de Chartres, que comprende casi 4.000 figuras. Gran desarrollo tuvo también





A la izquierda: basílica superior de San Francisco en Asís (siglo XIII). Los Franciscanos y los Dominicos contribuyeron muchísimo a la difusión de la arquitectura gótica en Italia. Con frecuencia sus iglesias constan de una sola nave por necesidades de la predicación. A la derecha: Iglesia de la Santa Cruz, en Florencia (iniciada en 1295 y terminada en el siglo XIV). Atribuida a Arnolfo di Cambio esta iglesia presenta un gran equilibrio espacial debido a los elementos horizontales como el friso que discurre por encima de las arcadas y la cobertura en madera que sustituye a las bóvedas.

el arte de los tapices que a finales del siglo XIV tuvo su centro en Paris, en tanto iba desarrollándose la fábrica de Arras. Obra maestra fue el *Apocalipsis,* tejido en París bajo diseño de Jean de Bruges y conservado actualmente en Angers. Mide 144 m de largo y 5 de altura y se concluyó en 1381.

Otro campo en el que el arte gótico tuvo amplia producción fue el de la miniatura, que se inspiró en la composición de los ventanales e introdujo motivos arquitectónicos. Análogamente a lo que sucedía en la escultura se asiste a una progresión en sentido naturalista. El centro de la miniatura francesa se halla ligado a la universidad de París, donde se formaron corporaciones de copistas, encuadernadores y miniadores y donde San Luis había fundado una famosa biblioteca.

París se convirtió en el mayor centro de la miniatura hasta los comienzos del siglo XV. Entretanto aparecieron otros centros, en Flandes especialmente, de donde procedían grandes artistas, como Pol de Limbourg. Este artista, que probablemente conocía el arte italiano, trabajó junto a sus hermanos Hernant y Jehannequin, pero imponiendo su personalidad. Hacia 1415-16 comenzó un calendario que puede considerarse su obra maestra: *Les très riches heures du duc de Berry.* Trabajó con sus hermanos en Dijón, capital de Borgoña, bajo la protección del duque Felipe el Atrevido. En 1404 dichos artistas se





establecieron en París donde realizaron *Les heures D'Ailly* para el duque de Berry, quien más tarde los quiso en su corte.

Durante el siglo XIII, el gótico se difundió también por Italia, pero su avance no fue ni rápido, ni total, sea porque la cultura septentrional, de la que el gótico era una manifestación, intentaba imponerse a unas expresiones locales que se hallaban ligadas a una tradición clasicista, sea porque los centros neurálgicos del arte italiano habían adquirido ya una notable madurez y originalidad. En arquitectura sólo la iglesia de San Andrés en Vercelli muestra una clara derivación francesa y tiene historia propia. La penetración de la arquitectura gótica en Italia siguió otro camino cuyas etapas fundamentales fueron la erección de las abadías de Fossanova, de Casamari y de San Galgano, todas de la orden del Císter. Este hecho asume una particular importancia porque el gótico de esa orden era más sencillo, más severo, menos articulado que las construcciones coetáneas en l'Ile-de-France. Los méritos de los cistercienses, orden que en el período que estamos considerando alcanzó una enorme difusión en todos los países europeos, son bien notables. Al igual que otras órdenes medievales su actividad no se limitaba sólo a la oración, sino que comprendía también la esfera económica. Los monjes de la orden del Císter, en particular, se distinguían como beneficiarios. Que su primera abadía en Italia fuese construida en Fossanova no es un

A la izquierda: el campanario de la catedral de Florencia, famoso con el nombre de "campanile de Giotto" quien, sin embargo, sólo dirigió y decoró el basamento. A la derecha: Palacio de la Señoría en Florencia (comenzado en 1294), obra cumbre del toscano Arnolfo di Cambio. En la página siguiente: Palacio Público de Siena (iniciado en 1298). A diferencia del Palacio de Florencia, el de Siena no impresiona por su fuerza, sino por su delicadeza y su fantasía en su conjunto con la plaza del Palio.

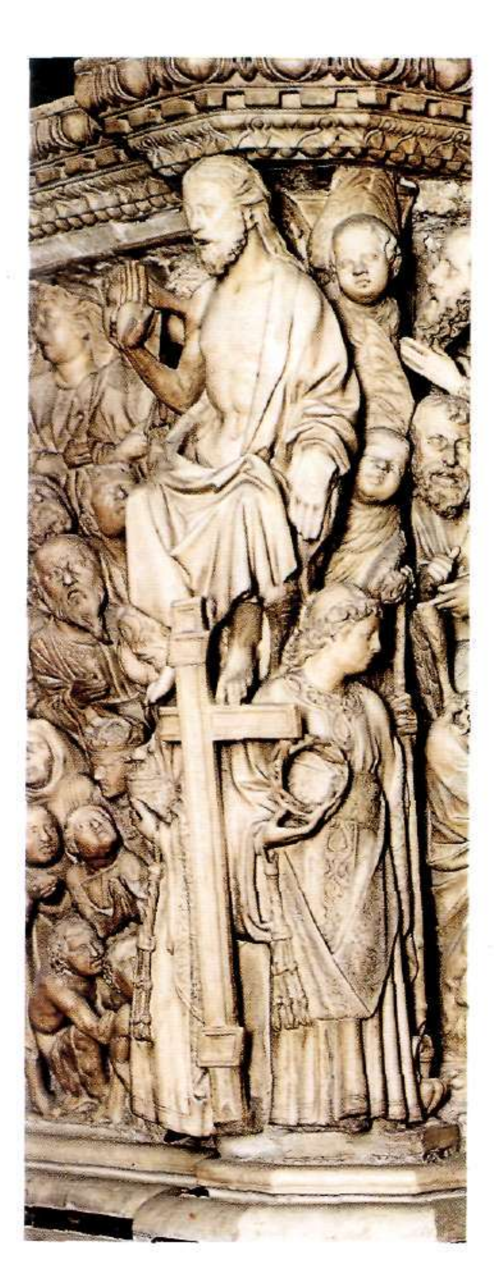




El Palacio Ducal de Venecia, obra cimera del gótico veneciano, construido entre los siglos XIV y XV. Venecia se muestra todavía fiel a la tradición tardoantigua dentro de la cual nacieron y se desarrollaron las fachadas de sus edificios como delicadas superficies de colores, representando un mundo totalmente opuesto al florentino.

hecho casual. Se alzaba esta localidad en el Lacio, a lo largo de uno de aquellos itinerarios que los peregrinos recorrían para llegar a Roma, y se encontraba además en una zona pantanosa. Recuérdese que en aquella época era misión de las abadías también el hospedaje y la asistencia del viajero. Los cistercienses no se limitaron a construir una abadía en Fossanova, sino que además crearon una escuela para la formación de técnicos en arquitectura en futuras edificaciones, enseñanzas que no podían ser otras que italianas. A medida que se pasó de Fossanova a Casamari y de aquí a San Galgano, la pureza arquitectónica de la primera abadía cedió ante la atracción del ambiente local, sin perder las características fundamentales de energía y estructuración técnica. Fossanova y Casamari se conservan todavía, pero San Galgano se halla en ruinas; sin embargo hay que hacer notar el hecho de que haya surgido en territorio sienés, en una de las zonas artísticamente más fecundas de la región toscana.

Durante el románico Toscana creó una arquitectura interesante que presentaba sin embargo, comparándola a su coetánea lombarda, un desarrollo menor en las técnicas constructivas. Pero con la orden del Císter, Toscana pareció adquirir lo que hasta aquel entonces le faltaba: un conocimiento técnico más avanzado. Los frutos no tardaron en aparecer en la edificación de la catedral de Siena, una obra maestra de absoluta



Nicolás Pisano (famoso de 1260 a 1284), autor del púlpito de la catedral de Siena, del que puede verse un detalle en la ilustración. Este púlpito lo realizó en colaboración con su hijo Giovanni y con Arnolfo di Cambio.

originalidad, el primer edificio gracias al cual puede hablarse plenamente de gótico italiano. Si es cierto que sus estructuras implicaban conocer el gótico francés, el espíritu que anima su decoración y los espacios que ofrece no presentan más que lejana ligazón con Francia; son realmente algo diferente, algo nuevo. Esta breve historia, que sintetiza la mayor aventura de la arquitectura italiana del siglo XIV, pone en evidencia en qué medida y con qué coherencia estuvieron dispuestos a admitir y a adaptar a su expresión las novedades del otro lado de los Alpes los centros más avanzados del arte italiano. Si bien se adherían a la audacia constructora de la arquitectura gótica, los italianos estaban ansiosos por manifestar su fidelidad al clasicismo.

Esa tendencia se siguió más o menos declaradamente en Florencia, en Asís y casi por todas partes en el Sur y en el Norte de Italia por los cistercienses, los franciscanos y los dominicos. A finales del mencionado siglo Florencia, la ciudad más avanzada culturalmente, se aprestaba, de acuerdo con el trazado de estas experiencias, a dar vida a la gran civilización del Renacimiento. El gótico italiano presenta no obstante, como ya lo hizo en el románico, una gran variedad de expresiones. La misma arquitectura cisterciense se diferencia en la Italia septentrional, donde se construyeron las abadías de Chiaravelle, de Cerreto, etc., de la de la Italia central. En general, la Lombardía subordina las nuevas formas a las de la tradición románica con la excepción de la catedral de Milán. Esta enorme iglesia muestra variantes en su construcción muy complejas, se relaciona con el gótico alemán, mientras que en muchas partes revela elementos italianos, como en el perfil de la fachada. Lo más original es el ábside, mientras que muchas de las agujas, que la caracterizan en su exterior, se han acabado más recientemente, cosa usual en esas inmensas edificaciones. El constructor de la catedral de Milán, que trabajó largo tiempo, formó numerosos artistas que contribuyeron a la expansión del estilo gótico en otras regiones. Tal vez el más importante de ellos sea Matteo Raverti, cuyo nombre va ligado a uno de los más sugestivos edificios venecianos, la Ca' d'Oro (la Casa de Oro).

También el gótico para ser aceptado por Venecia debía subordinarse a la tradición cultural de la ciudad; y si en algunas iglesias, como en la de Santa María Gloriosa dei Frari o la de los Santos Juan y Pablo, se introdujeron las bóvedas de crucería, es preciso tener presente que son sólo aparentes, ya que estaban hechas con ladrillo, con lo que el sistema de cobertura seguía siendo como el de madera tan tradicional allí. Del gótico se rechazaban además las soluciones en la estructura, si bien Venecia estaba dispuesta a aceptar las elegancias formales, sobre todo cuando coincidían, en parte al menos, con ciertos motivos que ya había tenido ocasión de admirar en el mundo árabe. Por eso algunas de las construcciones más tardías del gótico veneciano alcanzaron una inigualable originalidad, como la Ca' d'Oro y el Palacio Ducal, ya que resolvieron sus fachadas como un precioso recamado mediante un juego de líneas y de fantasía cromática.

Otra región particular para el gótico italiano fue la meridional, que durante el reinado de Federico II alcanzó una madurez y una riqueza cultural que le dio la primacía sobre toda Italia durante un cierto período de tiempo. Es notable la inteligencia y el gusto de este soberano, de origen sueco y formación italiana, que en la evocación de la cultura antigua encontró un motivo en el que poder fundamentar su propia obra de gobierno. La corte que tenía este soberano instruido y tolerante era cosmopolita y por ello el arte supo nutrirse de las aportaciones más diversas: normandas, árabes, bizantinas, y sabía aunar la ciencia técnica del septentrión con el esplendor meridional, pero ante todo ambicionaba manifestarse con los atributos de un clasicismo revisionado en su esencia y no solamente por retórica.

Obra notable de esta época fue una residencia de caza, Castillo del Monte, que domina la altiplanicie de la Apulia. Su estructura presenta la fuerza característica de las obras de la ingeniería gótica, pero se amplía con un equilibrio que se encuentra incluso en los detalles decorativos, los tímpanos de las puertas, los trompillones de las bóvedas. La opinión confirmada por los documentos que considera a Nicolás Pisano, natural de la Apulia, como el mayor escultor italiano de mediados del siglo XIII encuentra en este castillo la más alta justificación.

La escultura italiana, ya en pleno florecimiento del románico y desde la época severa del mismo Wiligelmo, había mostrado su inclinación al clasicismo, pero algo velado,





A la izquierda: Púlpito en el baptisterio de Pisa (1260), obra de Nicolás Pisano. Fue el primer gran púlpito que realizó. Los paneles con episodios del Nuevo Testamento constituyen la balaustrada; en los ángulos aparecen figuras alegóricas y encima de los arcos trilobulados los Profetas. Es toda la obra un conjunto alegórico típicamente medieval, aunque la fuerza de los relieves demuestra el profundo clasicismo de Nicolás. A la derecha y del mismo autor un detalle del Púlpito de la catedral de Siena en el que aparecen las Artes Liberales.

indirecto que intentaba detener la violencia expresionista de los fermentos decididamente anticlásicos del mundo medieval.

Con Bonanno Pisano y sobre todo con Benedetto Antelami la escultura italiana había dado pruebas hasta aquel momento de profunda originalidad. Sin embargo, la aparición de Nicolás Pisano marca una fecha decisiva.

Sus inicios se encuentran en un luneto y en un arquitrabe de la catedral de Lucca e inmediatamente después aparece una de sus mejores obras, el *Púlpito* del Baptisterio de Pisa. Parece que las mejores experiencias del gótico francés influyeron sobre Nicolás Pisano hasta el punto que el naturalismo progresó en él y la representación de escenas de la vida de Cristo esculpidas en losas se halla próxima a las proporciones de realidad. Pero lo que admira y distingue a Nicolás Pisano de cualquier otro escultor de la época es la monumentalidad de las formas, su carácter majestuoso y la plenitud de luces que les otorga así como una evidencia en la definición y en el desarrollo del tema que no se había visto desde la antigüedad. Precisamente debido a esto se ha llegado a pensar que para la formación de Nicolás Pisano fue fundamental la experiencia de aquellos antiguos bajorrelieves que en tan gran número se conservaron en Pisa y que aún hoy en día pueden contemplarse en su cementerio monumental. Es más que probable que el escultor hubiera



La Natividad, *detalle del púlpito del baptisterio de Pisa, obra de Nicolás Pisano. Es interesante la figura central de la Virgen que recuerda a los antiguos sarcófagos y que se relaciona con el arte romano en lo referente a su tamaño (recuérdese que en los relieves antiguos la figura del emperador se representaba siempre mayor que las demás figuras). En su fuerza plástica y en la monumentalidad de las figuras aparece el sereno clasicismo de Nicolás Pisano.*

admirado esos bajorrelieves, aunque esa curiosidad por observarlos y por estudiarlos procediera del interés cultural hacia el que lo orientaran las aficiones de Federico II. Más tarde, en el Púlpito de la catedral de Siena, Pisano aumentaba de figuras las escenas pero fortalecía la carga dramática de las acciones y trabajaba en colaboración con su hijo Giovanni y con Arnolfo di Cambio.

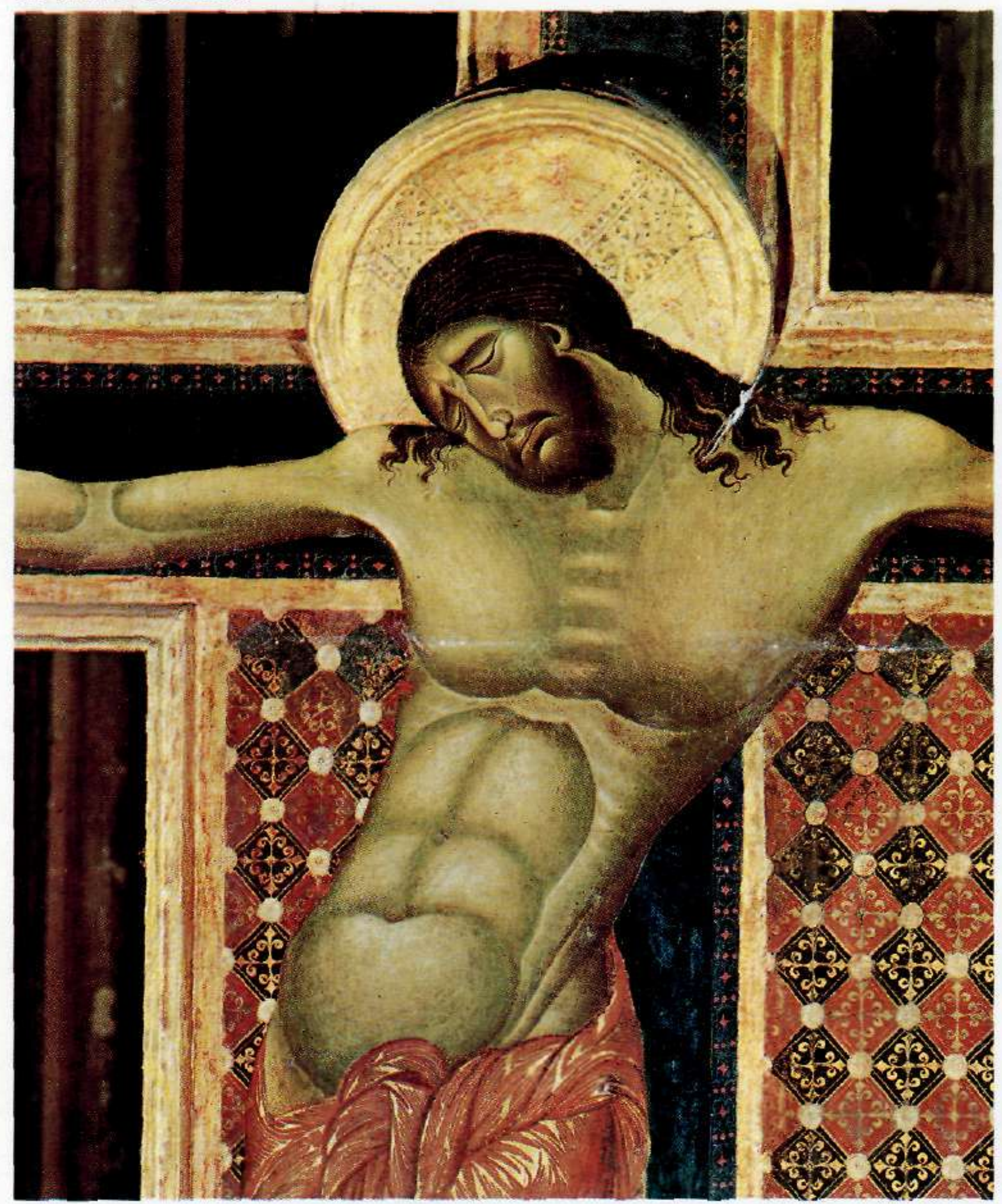
La herencia artística de Nicolás pasó a estos dos artesanos y siguió caminos distintos. Giovanni Pisano interpretó el mensaje paterno en clave de la más ardiente adhesión al gótico. En las imágenes para la fachada de la catedral de Siena, en el Púlpito de San Andrés en Pistoia y de la catedral de Pisa, en sus *Vírgenes* y en la tumba de Margarita de Luxemburgo, acentuó la nerviosidad de las figuras e inyectó en las escenas la fogosidad dramática de su temperamento que trastornó el equilibrio paterno. Su arte es inquieto, respira una tensión que rezuma una personalidad poderosa y exasperada. Su sentido trágico posee una grandeza dantesca y su inquietud anticipa la rebelión de los más atormentados espíritus del Renacimiento. Por su parte el arte de Arnolfo es reposado, recoge los majestuosos equilibrios que Nicolás había apuntado y explora aún más profundamente las propuestas clásicas. Era también arquitecto y en este sector la búsqueda del equilibrio le permitió llevar a cabo una medida concreta de los espacios que en aquel entonces sometían



Giovanni Pisano (¿1258-1319). Natividad *del púlpito de la catedral de Pisa. El arte de Giovanni, hijo de Nicolás, es semejante al de su padre pero confiere a la apacible monumentalidad una tensión dinámica y dramática de las formas. En la página siguiente:* Virgen con el Niño *(Padua, capilla de los Scrovegni). Para esta capilla decorada por Giotto con pinturas al fresco realizó Giovanni Pisano esta imagen y dos ángeles que se cuentan entre las obras más intensamente expresivas de su producción.*

los partidarios del arte gótico a las exigencias de un racionalismo nuevo y clasicista. Eso ocurre primero en los sagrarios romanos de Santa María in Trastevere y en San Pablo Extramuros, más tarde en las importantes construcciones florentinas: Santa María del Fiore y en el Palazzo Vecchio. Con estos edificios, a los que puede añadirse otros, como las iglesias de Santa María Novella, la de la Santa Cruz y la Loggia dei Lanzi, adquiría la arquitectura florentina una individualidad inconfundible. Hasta ese momento los edificios de Florencia se habían distinguido sobre todo por la belleza de sus elementos decorativos y no por la audacia de sus soluciones técnicas. Pero llegado el momento de mostrar técnicamente una madurez, Florencia construía sus edificios con la conciencia y el vigor de una absoluta originalidad. Los arcos de medio punto de la Loggia dei Lanzi mostraban la renuncia al más característico elemento de la arquitectura gótica para afirmar el clasicismo con que los florentinos sentían su propia historia. La masa elegante del Palazzo Vecchio, rudimentaria en sus paredes de piedra, y sin embargo delicada en la esbeltez de su torre y en la finura de su silueta, podría muy bien servir de símbolo de la ciudad. Fue en ese momento cuando apareció en el horizonte del arte italiano un artista que iba a condicionar el arte de la pintura tanto como lo hiciera en la literatura otro gran toscano contemporáneo suyo, Dante. Ese artista fue Giotto. Sus comienzos lo relacionan con un nombre que, junto con el de Federico





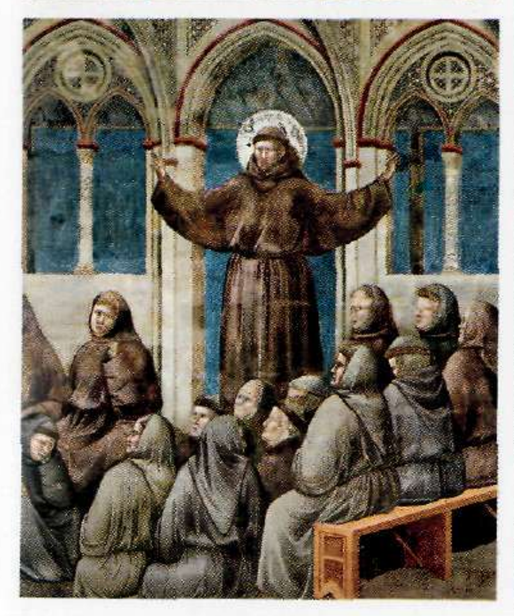


II, parece personificar la historia italiana del siglo XIII: San Francisco. A la muerte de este gran santo, que había abierto la tradicional liturgia de la iglesia hacia un nuevo sentimiento humanitario, se decidió construir una iglesia dedicada a él en Asís, lugar de su predicación. Acudieron para decorarla los mejores artistas del momento en Italia. Se reunieron los maestros romanos que habían adoptado el equilibrio conseguido por Arnolfo; llegó desde Florencia Cimabue portador del mensaje más incisivo y dramático de los toscanos. En cierto sentido se encontraban en aquella iglesia el norte y el sur de Italia; el norte con su afán por lo constructivo, el sur con su clasicismo.

Cimabue era un artista complejo, sensible a la elegancia del arte bizantino, pero al mismo tiempo heredero de una tradición empapada en profundas notas románicas transmitidas por Coppo de Marcovaldo e iniciadas por Giunta Pisano, autores de las primeras Crucifixiones en las que el verdadero sentimiento de dolor había superado a la impasibilidad del símbolo. Cimabue y su taller trabajaron en la iglesia de Asís iluminando historias del Viejo Testamento. En un determinado momento, en las escenas bíblicas que ilustran la historia de Isaac aparece progresivamente la personalidad de un artista desconocido que se impone por su visión, por la fuerza de su trazo y por la nobleza con que plasma sus figuras. Este artista, al que se llama el «maestro de Isaac», es, según la opinión de

A la izquierda: Cimabue (1240-1302 aproximadamente) es el autor de esta Crucifixión *en la iglesia de San Domenico en Bolonia. Es el mayor representante de la escuela florentina anterior a Giotto. Artista sensible a la delicadeza bizantina, pero intérprete de un nuevo lenguaje dramático. A la derecha: pormenor de las casas de Arezzo con la escena de* San Francisco cazando a los demonios de la ciudad, *obra de Giotto en la basílica superior de Asís.*







Obras de Giotto. A la izquierda, arriba: San Francisco renuncia a los bienes paternos, *pormenor de la basílica superior de Asís. Éste y los demás fragmentos que aparecen en las ilustraciones se refieren al ciclo decorativo pintado por Giotto a finales del siglo XIII. En ellos domina la fuerza del relieve que confiere a sus figuras. Debajo:* San Francisco ante el capítulo de los Hermanos Menores, *de Arlés. A la derecha:* El Papa Inocencio III aprueba las reglas de la Orden *(detalle).*

muchos, Giotto en su juventud. Cuando se le conoce ya, sin duda ni suposiciones, su arte se halla en la plenitud. Es el autor de las *Historias de San Francisco*, pintadas hacia finales del siglo XIII en la iglesia superior de Asís.

A lo largo de su vida Giotto intervino en muchas ocasiones en grandes ciclos decorativos: en Padua iluminó la capilla de los Scrovegni y en Florencia pintó las capillas de Bardi y Peruzzi en la Santa Cruz. Estos tres ciclos (Asís, Padua y Florencia) representan tres etapas fundamentales y diferentes en su vida artística. La producción de Giotto muestra una gradación que va desde una extraordinaria y casi violenta concentración expresiva al más delicado sentido narrativo.

El Giotto de Asís es el que descubre su lenguaje y lo impone con el entusiasmo de quien tiene conciencia de haber conquistado una nueva dimensión, una nueva libertad. Giotto es como Dante un hombre del Medievo y como Dante es profundamente religioso. Su sentimiento de lo trascendente y la presencia de lo divino son para Giotto una realidad absoluta, por lo que acepta todos los símbolos litúrgicos con los que lo divino había sido interpretado a través de los siglos: abstracción de las figuras, ausencia casi total del movimiento, síntesis de cualquier detalle naturalista. Pero así como Dante creía en una responsabilidad del hombre, que lo renovaba en lo íntimo y lo hacía libre, también Giotto





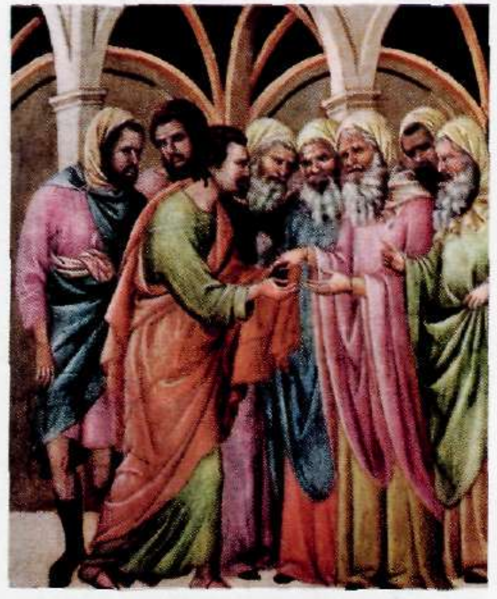


tenía conciencia de los valores de la realidad y del espacio dentro de los cuales es posible aquella responsabilidad. El arte medieval, por lo demás, a partir del románico, se encamina en esa dirección. Pero lo que en Giotto es totalmente nuevo es que esa conquista de lo real, esa búsqueda por encontrar un acuerdo entre lo divino y lo humano, no eludía la plenitud de los sentidos y de la razón, sino que se convertía en un conocimiento, una conquista racional. Durante siglos, el espacio en que los artistas situaron sus historias era abstracto, sin dimensiones: el fondo dorado de los bizantinos. Más tarde los artistas del románico comenzaron a dar corporeidad a las figuras, pero el espacio seguía siendo una pared inmaterial, evasiva. Ahora, sin embargo, Giotto situaba a sus figuras dentro de un espacio embrionario pero verdadero. En uno cualquiera de sus frescos de Asís: *San Francisco rechazando los bienes paternos, San Francisco ahuyentando los demonios de Arezzo* o *La muerte del caballero de Celano*, no existe una perspectiva tal como se entiende en el sentido moderno de la palabra: incluso el tamaño de las casas, de la arquitectura, es irreal, si bien es simbólico, desproporcionado respecto a las figuras. Pese a todo no son simples elementos decorativos, sino que poseen una finalidad, confirman una medida, consiguen una profundidad. Se advierte en estas escenas la necesidad de alargar los fondos, de prestarles verosimilitud, pero lo que resulta verdaderamente nuevo, la indiscutible conquista del arte

Obras de Giotto en la capilla de los Scrovegni. A la izquierda: Encuentro de Ana y Joaquín *(detalle). Las pinturas de Giotto en Padua corresponden al momento de su máximo equilibrio. A la derecha, arriba: pormenor de la* Anunciación a Santa Ana. *Debajo: La* Anunciación a María. *En la página contigua: La* Virgen en el trono, *obra cumbre de Giotto sobre madera cuyo estilo está muy próximo a la decoración de la capilla antes mencionada.*





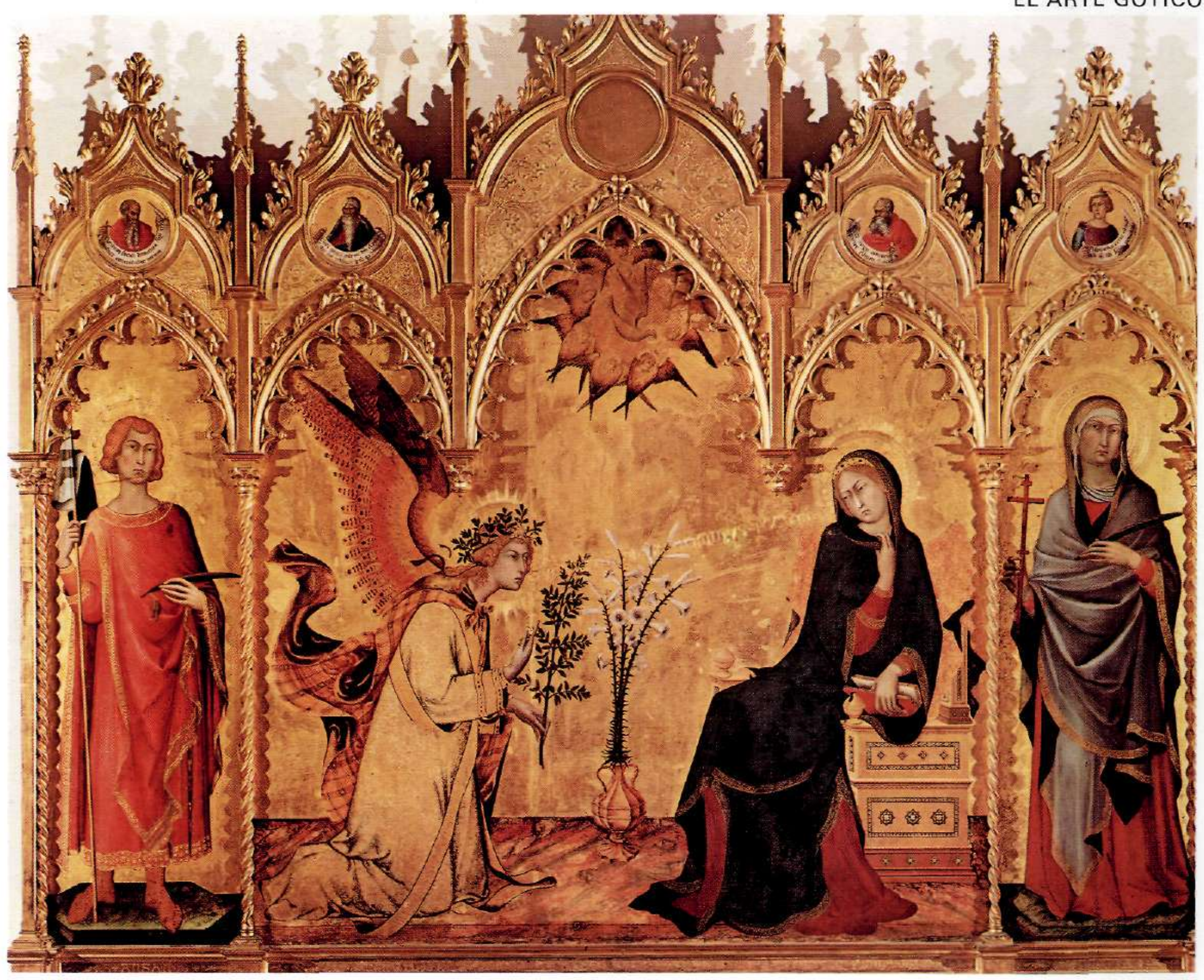




Duccio di Buoninsegna (¿1255 ó 60-1318?). A la izquierda: La Conversión de los Apóstoles Pedro y Andrés, *detalle (Museo de la Opera, Siena). Éste y los demás fragmentos corresponden a las tablas que componen la parte posterior de la* Majestad, *pintada por Duccio para la catedral de Siena. Con ello se inicia una escuela que encontró en Siena su desarrollo y que interpretó mejor que la florentina el encanto y el ambiente del mundo gótico. A la derecha: arriba,* La Traición de Judas *(detalle). Debajo: pormenor del* Descendimiento.

de Giotto, es el modo en que indaga esas dimensiones, esa medida, ese sistema que aplica las relaciones entre ambiente y figuras: Giotto razona nuestra experiencia de lo real, lo somete al valor de ley y equilibrio y anticipa así el Renacimiento desde todos los puntos de vista.

Esta relación entre figuras y ambiente, ya confirmada en Asís, encuentra un singular equilibrio en Padua. La capilla de los Scrovegni representa la madurez del arte de Giotto: todo en ella es esencial y poderoso: Giotto es un artista dramático que concentra el significado de las escenas con un mínimo de detalles, en las que la acción se halla más en potencia que real. Pero junto a la fuerza que emana de la plasticidad de las figuras existe una enorme evidencia, un trazo nítido capaz de ser además hermoso y delicado. Más tarde, en Florencia, liberará esa concentración dramática de Asís y de Padua en espacios más amplios, con una presencia mayor de los detalles. Con ello su fuerza se atenuará y la sustituirá un color más palpitante y matizado. El último Giotto aparecerá más sensible a los nuevos impulsos del sentimiento y de la sociabilidad. Se cierra así el ciclo de experiencias de uno de los artistas mejor dotados que en el mundo ha habido. Su arte se identificó con las fortunas siempre crecientes en Florencia, por eso durante todo un siglo la pintura florentina fue "giottesca". Por ser también arquitecto a él se debe el proyecto y parte de la ejecución del campanario de la catedral, en cuya decoración colaboró también un escultor, Andrea



Simone Martini: la Anunciación *(Florencia, Uffizi). Esta maravillosa tabla realizada en 1333 para la catedral de Siena es una obra maestra de la pintura gótica europea. La fascinación de esta escena la ofrecen las figuras que, estudiadas con amorosa exactitud, parecen buscar un sentimiento de espiritualidad, que quita corporeidad a la figura de la Virgen.*

Pisano, autor de la puerta meridional del baptisterio. Los contactos entre Pisano y Giotto son evidentes, aunque en Andréa predomina un elemento más gótico y una particular elegancia decorativa.

Mientras que las características de la escuela florentina se definían a través de la personalidad de Cimabue y sobre todo de Giotto, otro centro en Toscana compartía la primacía en el arte: Siena. Aunque ambas ciudades se hallaban en la misma región y no muy lejos una de otra, su arte debía presentar profundas diferencias. Para darse cuenta de ello basta con confrontar dos edificios parecidos, el Palacio de la Señoría en Florencia y el Palacio Público de Siena. El primero, construido por Arnolfo di Cambio, parece manifestar el espíritu viril de esta ciudad: es un cubo poderoso que se impone por los mismos valores plásticos que pueden encontrarse en la pintura de Giotto. El Palacio Público de Siena, por su parte, no forma un bloque pero favorece el flanco curvo de la plaza en que se halla como un gran decorado. Lo que resalta no es su corporeidad, sino su trazado y su gracia con lo que se enriquece la ligereza tan apreciada en el arte gótico. Bastante diferentes respecto a lo florentino son los exponentes de la escuela pictórica sienesa. El primer gran pintor que se halla en Siena es Duccio di Buoninsegna, contemporáneo de Cimabue, pero más sensible a la elegancia de lo gótico. Su obra más ambiciosa, que es también la que mejor lo





En la página anterior: San Martín abandona las armas, *obra de Simone Martini (Iglesia inferior de San Francisco, Asís). Es una escena del ciclo de pinturas al fresco que muestran escenas de la vida del santo guerrero ricas en detalles caballerescos, realizadas probablemente antes de 1333. Arriba: Detalle de la* Alegoría del Buen Gobierno *obra de Ambrogio Lorenzetti (Siena, Palacio Público, sala de la Paz). En las alegorías que decoran ese Palacio realiza Ambrogio Lorenzetti una interpretación del paisaje totalmente nueva, muy rica en detalles sugerentes de la realidad.*

caracteriza, es la *Majestad* pintada para la catedral de Siena. En su parte anterior hay una *Madonna en el trono entre ángeles y Santos* y en el dorso una serie de episodios del Nuevo Testamento. El arte de Duccio es muy delicado y sensible sobre todo a los valores de la línea y del color, tan ligados entonces a la iconografía tradicional de los fondos dorados. Los florentinos se apartaban del gótico por la solemnidad clásica de las figuras, por una idea diferente de los espacios en los que se expresaba la profundidad. Ninguno de estos problemas preocupa al arte de Duccio, atento a la delicadeza de las imágenes y a un sutil espíritu interior. Entre la pintura de Giotto y la del sucesor de Duccio, Simone Martini, existe una diferencia análoga a la que media entre la poesía de Dante y la de Petrarca. Los versos de Dante son con frecuencia densos, con una precisión tan justa que en ciertos momentos parecen duros; mientras que en los versos de Petrarca todo es fluido y rico en consonancias internas delicadísimas y personales. Así es la pintura de Simone Martini, delicadísima y abierta a un ritmo amplio que escapa a cualquier posible brusquedad y a cualquier pesadez de la materialidad. La aproximación entre Petrarca y Simone Martini no es casual ya que ambos coincidieron realmente en la residencia pontificia que en aquel tiempo se hallaba en Aviñón; el pintor ejecutó un retrato de Laura y Petrarca le dedicó dos sonetos: ambos artistas pertenecían a aquel mundo cortés que en Aviñón así como en Siena

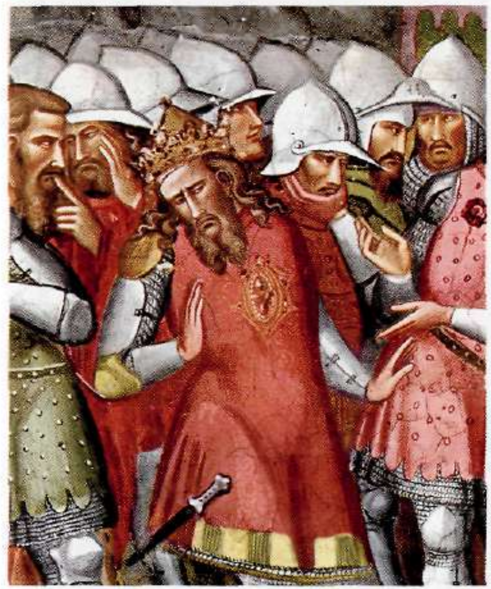


Ambrogio Lorenzetti: Alegoria del Buen Gobierno *(detalle). La gran escena en que se representa esa alegoría concluye con un grupo de jóvenes jinetes encaminándose hacia las afueras de la ciudad donde bulle la laboriosidad de los campesinos ante un paisaje de los Apeninos. Este grupo mundano recuerda, en su talante, las personas a las que Boccaccio confió los relatos del* Decamerón.

era particularmente floreciente. Los dos sabían sobrepasar los límites caballerescos de aquel mundo gracias a un concepto superior del arte y la cultura empapados de elementos humanistas, pero ambos estaban lejos de aquel realismo popular y burgués que había inspirado sin embargo a Giotto y a Dante.

Entre las obras maestras de Simone Martini figuran una *Majestad* pintada al fresco en el Palacio Público de Siena y *Guidoriccio de Fogliano*, la imagen heráldica de un caballero que atraviesa un paisaje lunar. En el citado Palacio Comunal otro pintor sienés iba a dejar el mejor testimonio de su arte, Ambrogio Lorenzetti, quien con su hermano Pietro cerró la maravillosa etapa artística de Siena. Ambos murieron en 1344 durante una terrible peste, la misma que da ocasión a que Boccaccio escriba el *Decamerón*. También Pietro fue un gran artista, más inquieto que Ambrogio y más sensible a las sugerencias dramáticas que el arte de Giotto podría haberle inspirado, pero la obra de Ambrogio, pese a no ser tan profunda aparece más lograda que la de su hermano. En el Palacio Público de Siena Ambrogio decoró la sala de las Nueve con las alegorías del *Buen Gobierno* y del *Mal Gobierno*. En la primera pintó al fresco la estampa de una ciudad que goza de los beneficios de la paz, gracias a la cual prospera el comercio y la industria, por lo que la alegría reina en los ciudadanos. También el campo participa del bienestar general y unos cuantos jinetes (que recuerdan el







A la izquierda, arriba: Andrea Orcagna (se sitúa entre 1343 y 1368), Triunfo de la Muerte *(Florencia, Obra de la Santa Cruz). Debajo: Spinello Aretino (¿1350-1410), pormenor de las* Historias de San Benedetto *(Florencia, Sacristía de San Miniato al Monte). A la derecha: A. Lorenzetti, la* Paz, *detalle de la* Alegoría del Buen Gobierno. *En la página siguiente: Gentile da Fabriano (¿1370-1427),* Adoración de los Magos *(Florencia, Uffizi). El pintor es uno de los mayores representates del "gótico internacional".*

grupo de nobles de Boccaccio) se encaminan hacia el condado. En este ángulo, al igual que en el resto de la representación de la ciudad, se realizaron las primeras escenas de paisaje en la pintura europea. Pero lo más importante es observar que también la pintura sienesa se encaminaba hacia una realidad a la que se dirigía ya todo el arte italiano.

Otros centros importantes durante el siglo XIII en Italia fueron: Venecia, ligada todavía al mundo bizantino; Bolonia y la Emilia, en las que prosperó un "giottismo" empapado de sutiles acentos populares; Verona, ciudad caballeresca que tuvo su importancia en la escultura con los autores de los Arcos Escalígeros y una escuela propia de pintura, representada por Altichiero. A éste sucedió Stefano da Verona, que forma parte de los representantes del gótico internacional y sobre el que actuaron influencias bohemias; y por último, en pleno siglo XV, Pisanello, el último gran pintor de la corte italiana, conocedor ya de las novedades renacentistas pero inmerso todavía en una visión caballeresca en sus tablas y en sus frescos de Verona y Mantua, así como en sus medallas.

El último gran momento del arte italiano ligado al Medievo es el representado precisamente por los pintores del "gótico internacional", grandes artistas por lo general, como Gentile de Fabriano, Lorenzo Monaco y Masolino.



EL RENACIMIENTO ITALIANO

EL RENACIMIENTO EN TOSCANA

La palabra Renacimiento se asocia inmediatamente con el descubrimiento y el resurgir de la antigüedad clásica después del Medievo. Ésta fue, en efecto, durante varios siglos, su definición, que hoy sin embargo parece insuficiente e inexacta. Es cierto que en el siglo XV (el *Quattrocento*) los florentinos creyeron haber resucitado con su arte la antigua belleza y también es verdad que el estudio de la antigüedad fue para muchos de ellos una norma absoluta e indiscutible. Pero si el Renacimiento sólo hubiese sido la recuperación e imitación de un mundo pasado no se habría convertido en ese gran movimiento que convulsionó a toda Europa. En realidad, la civilización renacentista no fue el fruto de un simple aunque ambicioso programa, sino la convergencia de múltiples elementos que llegaron a trascender incluso en quienes no eran sus intérpretes.

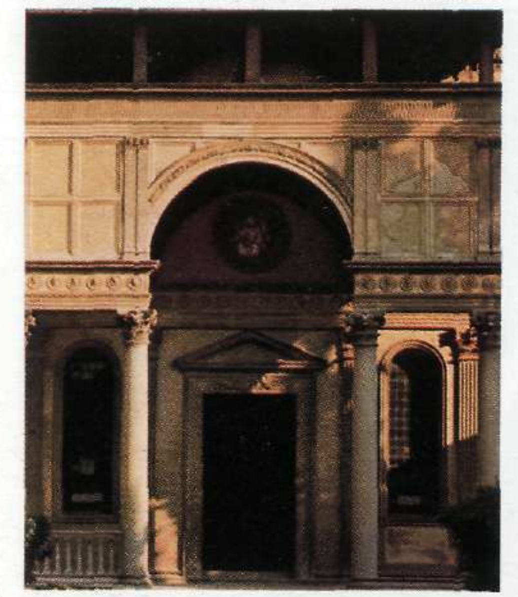
El renacido culto a la antigüedad no poseía el valor de una mera predilección estética, sino que procedía de la afirmación, a través de la autoridad de los antiguos, de una concepción laica de la vida. Las reglas de la perspectiva, que sintetizaban formalmente los nuevos caminos del arte, no eran una simple aplicación de leyes ópticas, sino que traducían las necesidades de mesura y racionalismo que precisaba el hombre para hacer triunfar su orgullosa afirmación de libertad. Cuando se pintaba una figura humana se profundizaba en sus detalles anatómicos y se idealizaba su belleza física, declarando de este modo la propia adhesión a una dimensión en la que se exaltaban los valores terrenales, y no sólo místicos, de la existencia humana. Igual ocurría cuando, en segundo plano de estas figuras, impetuosas y orgullosas de su conciencia humana, se abrían colinas y valles floridos. En tales pinturas el hombre aparecía en el centro de un espacio del que era al mismo tiempo dueño y medida. Ya no representaba, como en el vacío dorado de un mosaico, el centro de una abstracción, más símbolo que criatura terrestre, sino que vivía en una realidad sensorial perceptible y experimentable en todos sus valores.

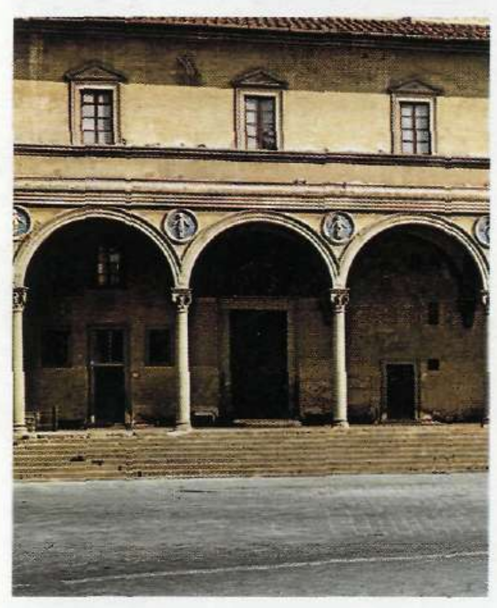
La gran revolución del Renacimiento italiano es ante todo el haber depuesto la teocracia medieval y haberla sustituido por un concepto nuevo de la existencia humana, ligándola a aquella realidad que durante tantos siglos se había eludido o combatido en nombre de una verdad superior. Esta verdad ahora no se discutía, pero se había hecho descender del cielo al mundo y para aprehenderla no se precisaba la revelación mística, sino la filosofía, la ciencia o simplemente la aceptación sin prejuicios de las experiencias personales. En esta revolución el pasado, la antigüedad, no fue sino un marco o un pretexto, aunque ayudó a sugerir a los artistas y a los literatos infinitos motivos de inspiración. Éstos hicieron algo más que resucitar el pasado: construyeron un mundo nuevo al que imprimieron bajo todos los aspectos las nuevas formas y los nuevos ideales.

Ya desde finales del siglo XIII Florencia había hecho presagiar su función de guía para el arte toscano e italiano. La presencia en ella de Arnolfo di Cambio y de Giotto había sentado las bases de un arte cuyas medidas y energía se fundían con ejemplar equilibrio y en el que una cada vez más rica experiencia de la realidad se rodeaba de los atributos solemnes del mundo clásico. Varios acontecimientos políticos y económicos ayudaron a Florencia a comienzos del *Quattrocento*, bajo el señorío de los Médicis, a convertirse en centro del Renacimiento, durante el cual desfiló por esta ciudad un número tan elevado de espíritus selectos que pocos períodos de la historia pueden igualar. Algunos de ellos, como Brunelleschi, Masaccio y Donatello, tienen el mérito de haber determinado el nuevo lenguaje artístico renacentista, y otros, no menos importantes, el de haberlo interpretado,

Filippo Brunelleschi (1377-1446), cúpula de Santa María del Fiore, Florencia. Construida sobre la poderosa estructura de la iglesia proyectada por Arnolfo di Cambio, esta cúpula, que ofrece una audaz solución técnica, sintetiza con la firmeza y el equilibrio de su mole los nuevos ideales del arte renacentista.







ampliado y difundido por todos los ámbitos que abarcaba la esfera cultural italiana.

Brunelleschi fue el artífice de la nueva arquitectura florentina, la que se admira en la cúpula de Santa María del Fiore, la capilla Pazzi, el Hospital de los Inocentes, la iglesia y la sacristía de San Lorenzo, el palacio Pitti o la iglesia del Espíritu Santo. Una característica común a todas estas construcciones es la claridad, la simplicidad, la audacia y el sentido de la medida con que están erigidas. Desde sus primeros edificios, como el baptisterio de San Miniato, la arquitectura florentina imprime a sus estructuras un claro orden espacial y gusta del juego geométrico de los bloques marmóreos, conjugando armonía y elegancia. A este sentido decorativo aún delicado, la arquitectura gótica había añadido la audacia de sus soluciones estructurales. Ahora Brunelleschi demostraba saber coordinar la pericia técnica de los constructores góticos con la elegante geometría tradicional reducida a las líneas más esenciales. Es casi simbólica la cúpula de Santa María del Fiore con sus planos atrevidos y elásticos como en un edificio gótico, pero organizados con un equilibrio nuevo, con determinación y sin dispersiones.

Brunelleschi recuperó el arco de medio punto: era ciertamente un homenaje a la antigua Roma, pero también la necesidad de usar una forma equilibrada que no sugiriese la fuga hacia el infinito o la irracionalidad a la que continuamente parece aspirar la línea de la

A la izquierda, arriba: detalle de la capilla Pazzi, de Brunelleschi. Iniciada en 1429, expresa el orden racional y la ágil elegancia del gran arquitecto florentino. Abajo: detalle del pórtico del Hospital de los Inocentes. Brunelleschi está considerado justamente como el creador de la arquitectura del Renacimiento en Florencia. A la derecha: Leon Battista Alberti, detalle de la fachada inacabada del templo Malatestiano. Comenzado en 1446, es la primera gran obra del artista.

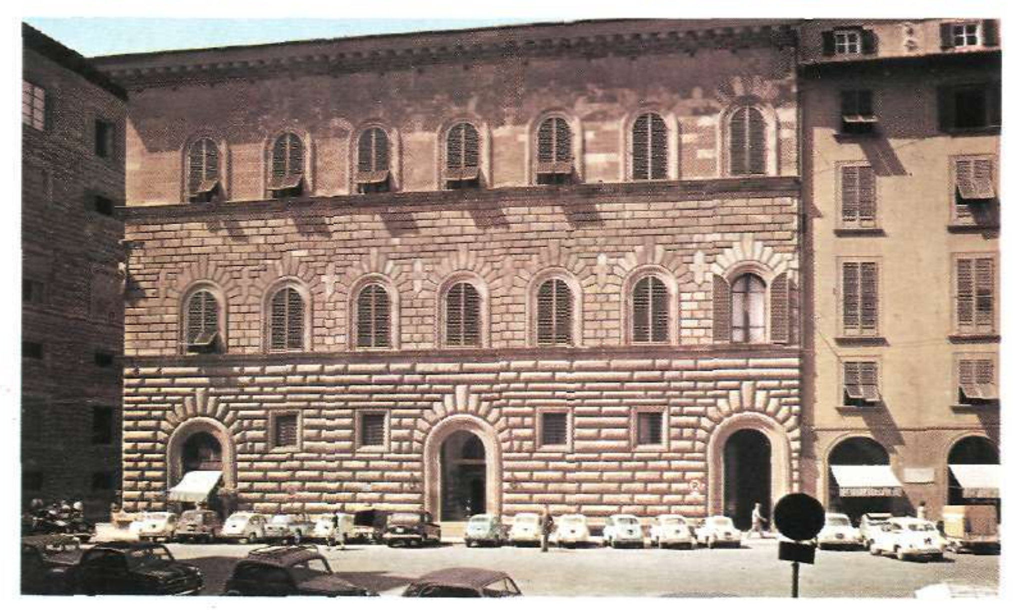


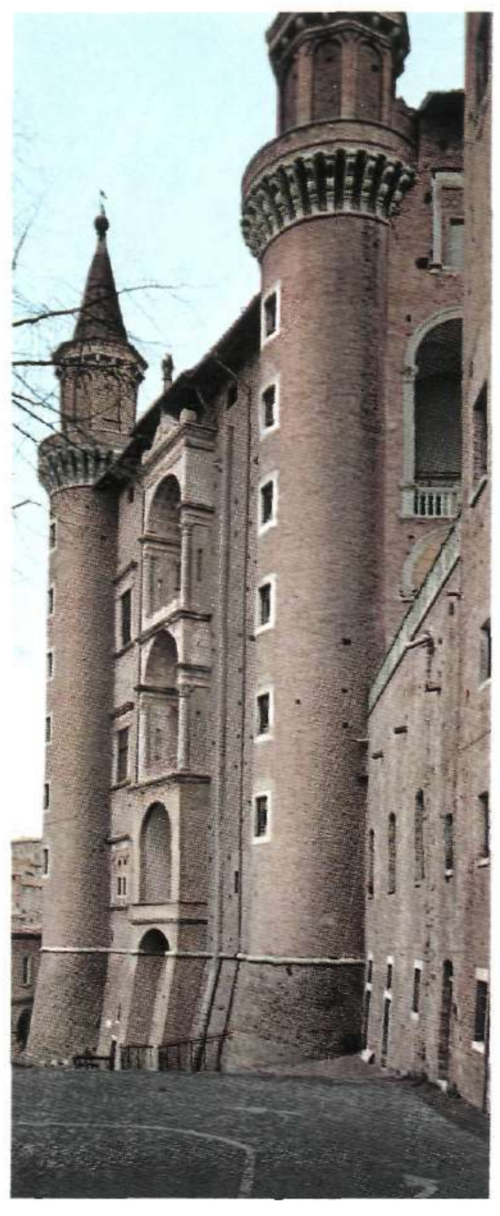
Dos obras de Brunelleschi. A la izquierda: detalle del palacio Pitti, iniciado en 1440, uno de los más importantes edificios florentinos. La aplicación del almohadillado le confiere una fuerza singular. A la derecha: interior de la iglesia de San Lorenzo, comenzada en 1421. En esta iglesia y en la del Espíritu Santo, ambas en Florencia, Brunelleschi adopta el arco de medio punto ya usado en la arquitectura florentina del Trecento, *pero cubre la nave con un artesonado, renunciando al uso de bóvedas.*

arquitectura gótica. La capilla Pazzi y la sacristía nueva de San Lorenzo son ejemplos evidentes de cómo Brunelleschi dividió los espacios en amplios sectores cuadrangulares proporcionados a la medida del hombre. Pero en la regularidad de su modulación se percibe también un movimiento, una fantasía, que está por encima de cualquier regla matemática y da a todas sus creaciones la frescura y la originalidad de la invención absoluta.

Comparado con el arte de Brunelleschi, el de Alberti, el otro gran arquitecto del siglo, aparece más condicionado por la fascinación de la antigüedad clásica. Alberti era también escritor y filósofo y había tenido una formación distinta a la de Brunelleschi, más literaria, y además la había adquirido lejos de Florencia, pues nació en el exilio, probablemente en Génova, y fue educado en la Italia septentrional. No conoció a Florencia ni a Brunelleschi hasta la madurez, pero esto le bastó para encender su entusiasmo y hacer de él uno de los mayores intérpretes del nuevo arte renacentista. Hay otro aspecto que le diferencia de Brunelleschi: éste era un hombre práctico, provisto de una gran experiencia técnica y habituado a vivir en las canteras y a resolver personalmente los problemas constructivos, mientras Alberti era sobre todo un teórico, un proyectista. Su primera obra, el templo Malatestiano (iglesia de San Francisco) de Rimini, quedó inacabada, y su mayor construcción, la iglesia de San Andrés en Mantua, fue terminada por otros, que deformaron







parcialmente sus ideas. Leon Battista Alberti era más sensible que Brunelleschi en el uso de la decoración y rodeaba sus edificios de símbolos humanísticos. Se hallaba por lo tanto distante de la simplicidad lineal de Brunelleschi, pero en compensación poseía un mayor sentido de la gravedad y de la masa, cosa que por otra parte le era sugerida por la propia arquitectura romana. Pero respecto a los edificios romanos las proporciones de sus obras son totalmente nuevas y en este sentido Alberti acepta plenamente las reglas modulares que se habían convertido en norma en el Renacimiento.

En la iglesia de San Andrés abandonó el tradicional reparto en tres naves menores y adoptó una sola grande, a cuyos lados abrió una serie de capillas: una solución que tendría gran aceptación especialmente en la segunda mitad del *Cinquecento*. Trabajó también en Florencia, donde ejecutó en estilo renacentista la parte superior de la fachada gótica de Santa María Novella y construyó también un edificio civil, el palacio Rucellai, dividiendo la fachada en los órdenes clásicos: también ésta era una novedad de derivación humanística que lo diferenciaba de Brunelleschi.

La mayoría de arquitectos del *Quattrocento* se inspiraron en Brunelleschi o en Alberti, aunque fue el nítido racionalismo del primero el que ejerció una influencia más decisiva. Es en este momento cuando Florencia define para siempre su incomparable aspecto

A la izquierda, arriba: castillo de Cafaggiolo, construido por Michelozzo (1396-1472), uno de los más insignes arquitectos toscanos del Quattrocento. *Abajo: el palacio Gondi, obra de Giuliano da Sangallo (1443-1516), edificio característico de la arquitectura florentina de este período. A la derecha: palacio Ducal de Urbino, una de las mayores construcciones de comienzos del Renacimiento, edificado por Luciano Laurana (¿1420-1479).*

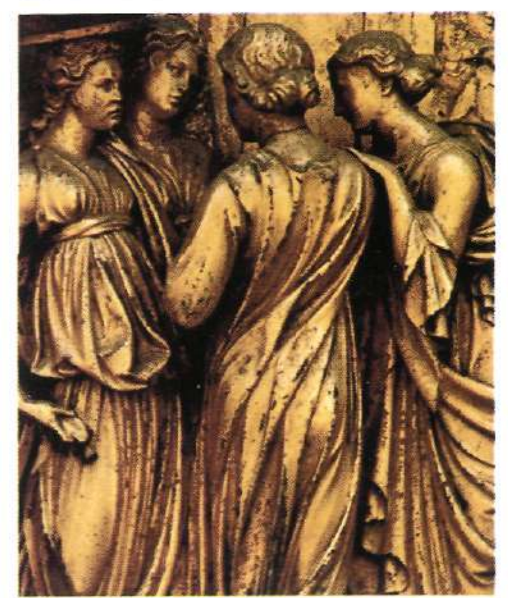


A la izquierda: Luciano Laurana y Francesco di Giorgio Martini (1439-1526), atrio de honor del palacio Ducal. Martini intervino en este edificio en una época posterior a la de Laurana. A la derecha: palacio Strozzi, Florencia, obra de Benedetto de Maiano (1442-1497). La fuerza y la elegante geometría de este edificio confirman las más nobles peculiaridades de la tradición arquitectónica florentina.

urbanístico, encontrando en la nueva arquitectura la respuesta a la búsqueda que durante siglos había llevado a cabo. La ciudad se enriqueció con edificios imponentes y al mismo tiempo elegantes, de líneas poderosas y macizas, pero con gran equilibrio, como el palacio Medici Ricardi, de Michelozzo, o el palacio Strozzi, de Benedetto de Maiano. Otro gran arquitecto, Bernardo Rossellino, extendió estas reglas de perfecta geometría y decoración humanística a toda una pequeña ciudad, Pienza, erigida por el papa Pío II Piccolomini. Nacía así el concepto de una ciudad ideal que poseyese en el orden formal de su planta las reglas que después presidirían cada uno de sus edificios. El tema, acariciado por los tratadistas, raramente se vio logrado, pero permaneció como meta, utópica pero ineliminable, de una inmensa parte de la arquitectura renacentista. A ello contribuyó también Francesco di Giorgio Martini, un tratadista que, como los mayores genios de la época, unía una extraordinaria fantasía creativa a sus facultades teorizantes. Algunas fortalezas alzadas en las Marcas y sus intervenciones en el palacio Ducal de Urbino testimonian la claridad de su visión arquitectónica.

En la pintura el creador del nuevo lenguaje renacentista en Florencia fue Masaccio. Con Giotto el arte florentino había establecido las premisas de la exaltación de la figura humana y de la clara distribución de espacios que debían ser la base del nuevo arte del





Renacimiento, pero durante todo el siglo XII el "giottismo" florentino no había sabido adaptarse a las propuestas de Giotto, sin llegar a superar apenas las simples intuiciones. Con Masaccio parece que se inicia la recuperación de la esencia de Giotto, de su espíritu solemne y dramático, pero en una dimensión ya totalmente liberada de los condicionamientos medievales. La figura humana alcanza con Masaccio una total conciencia de su realidad terrenal y se mueve ya libremente en un espacio que no es abstracto o simbólico, sino abierto en toda su plenitud a la profundidad de perspectiva. La obra culminante de Masaccio fue la decoración de la capilla Brancacci en la iglesia del Carmine de Florencia, donde pintó, en colaboración con Masolino, varios episodios de la vida de San Pedro.

Masolino era un pintor notable, pero ligado aún en parte a las fórmulas del gótico internacional. Existen otros conjuntos pictóricos suyos en Roma, en la iglesia de San Clemente, y en Castiglione Olona (Lombardía). En su pintura se advierte que el Renacimiento está próximo, pero su interpretación de la perspectiva y de la anatomía, dos elementos claves del nuevo arte, es aún tímida. En los frescos de la capilla Brancacci las diferencias entre él y Masaccio se notan claramente: Masaccio irrumpe con fuerza, coherencia y un sentido dramático absolutamente nuevo. La plasticidad, aún limitada en Masolino a la dulce elegancia de la línea gótica, se impone con la potencia de los contrastes

A la izquierda, arriba: detalle de San Giovannino *(Florencia, Bargello), de Desiderio da Settignano (1430-1464). Abajo: detalle de la* Renuncia de Esaú a la primogenitura *(puerta del Paraíso, baptisterio de Florencia), de Lorenzo Ghiberti (1378-1455). A la derecha:* El sacrificio de Isaac *(Florencia, Bargello), también de Ghiberti. Mediante esta obra el artista venció en el concurso para realizar la puerta septentrional del citado baptisterio.*



Detalle de la tumba de Ilaria del Carretto, de Jacopo della Quercia (1374-1438), en la catedral de Lucca. Realizada en 1406, es la primera obra maestra de este escultor sienés. Destaca la etérea y dulce exquisitez de la imagen de Ilaria yacente sobre la tapa del féretro.

claroscuros y agiganta la severidad moral de las figuras. Son todavía unos pasos balbucientes.

Masaccio murió joven, a los veintisiete años de edad, pero su ejemplo fue determinante para la pintura del siglo: los mayores artistas florentinos lo consideraron como el verdadero maestro y, aun moviéndose en otras direcciones, siguieron el camino que él había trazado. Entre los artistas que le fueron más afines se cuenta Andrea del Castagno, heredero de la potencia plástica de Masaccio y capaz de cargarla con una tensión a veces inesperada. Es autor de frescos como el *Niccoló da Tolentino* en la iglesia de Santa María del Fiore, la *Cena* en el convento de Santa Apolonia, los *Hombres* y las *Mujeres ilustres* en el mismo convento, etc. En todas las figuras aparece una concentración de energía, una búsqueda de intensidad que prescinde de detalles y de toda concesión al agrado, apoyándose en una síntesis dramática, en los límites de la violencia. Masaccio sabe iluminar las emociones humanas con un equilibrio superior; Andrea del Castagno prefiere hacer sentir en sus formas el estremecimiento de una voluntad fiera e impetuosa: pocos como él lograron transmitir el orgullo de una generación de hombres que parecían predestinados a construir un nuevo modelo de vida humana.

Para Paolo Uccello, sin embargo, no hubo nada más interesante ni apasionante que el estudio de la perspectiva. Ésta, como se sabe, es la aplicación en la pintura de las reglas



geométricas, o sea una ciencia, pero para Paolo Uccello dicha ciencia se convertía en el pretexto para las más fantásticas invenciones. Donde Andrea del Castagno sentía la dureza de los cuerpos, Paolo Uccello siente la fascinación de sus perfiles, de sus "envolturas". La realidad se convierte para él en campo de inagotable geometrización y cuanto más compleja sea esta realidad tanto más apropiada para el juego de interpretarla. Una batalla o un bosque le entusiasman. Las tres versiones de la *Batalla de San Romano* se cuentan entre sus obras maestras y parecen una lección de todas las formas posibles de escorzar las figuras y de sintetizar los movimientos; igualmente con la *Caza* de Oxford, con perros y cazadores que se cruzan en un caleidoscopio de matices. En Andrea del Castagno el color se subordinaba al relieve y podía llegar a ser áspero, pesado; en Paolo Uccello se somete a la necesidad de poner en evidencia la superficie de los espacios y se desprende de figura en figura convirtiéndose casi en una abstracta combinación de tonos.

Absolutamente singular fue la obra de Fra Angélico. Se trata, como su denominación indica, de un fraile pintor que como muchos otros se dedicó a la plegaria, pero a diferencia de los demás, expresó su fervor también a través de las imágenes. El misticismo medieval no podía desaparecer de golpe ni siquiera en la Florencia de los Médicis: de ello fueron testimonio las encendidas predicaciones de Savonarola. Pero aun participando de un

A la izquierda: San Jorge *(Florencia, Bargello), de Donatello (1386-1466). Realizado en 1416 para la iglesia de Orsanmichele, es una de las obras de arte de la madurez del escultor y un ejemplo de su capacidad de idealización. A la derecha: retrato de Nicolò da Uzzano, en terracota policroma, obra tardía que expresa el aspecto realista del arte de Donatello.*



Donatello. Arriba: Cantoría de Santa María del Fiore. El bajorrelieve representa una danza de geniecillos en la que aparece todo el dinamismo que alumbra el arte del escultor. Abajo: Descendimiento de la Cruz *(detalle). Forma parte del púlpito de San Lorenzo, realizado por Donatello en su vejez. En él se observa una progresión del sentido dramático del artista que se expresa en líneas cada vez más tensas y rasgadas y en un ritmo progresivamente nervioso.*

espíritu litúrgico y de una sencilla religiosidad tal vez hasta ingenua, Fra Angélico se diferencia de sus predecesores medievales por la coherencia y la decisión con que se adhiere a la cultura renacentista. Aunque los motivos de sus pinturas son religiosos y el espíritu con que los interpreta está invadido de un sereno misticismo, su modo de disponer las figuras, de organizar las escenas, pertenece ya a los nuevos tiempos, así como el modo con que realiza los cuerpos y la volumetría del conjunto le revelan como un alumno de Masaccio. Su mayor empresa pictórica fue la decoración del convento de San Marcos de Florencia. Pero Fra Angélico trabajó también en Roma, donde pintó en el Vaticano la capilla del papa Nicolás V.

Pocas son las obras que se conservan de Domenico Veneziano, pero son suficientes para indicar su categoría dentro de la escuela florentina, donde contribuyó en la búsqueda de una luz intensa y delicada. Muy amplia, por el contrario, es la documentación de la actividad de Domenico Ghirlandaio, pintor sensible sobre todo a las interpretaciones mundanas y festivas: prevalece en sus escenas la atención por los retratos, la curiosidad por los detalles, y se comprende el éxito que el artista pudo alcanzar en una sociedad que no rechazaba el lado alegre de la vida. Entre sus obras principales se inserta la decoración de la Capilla Mayor de Santa María Novella.



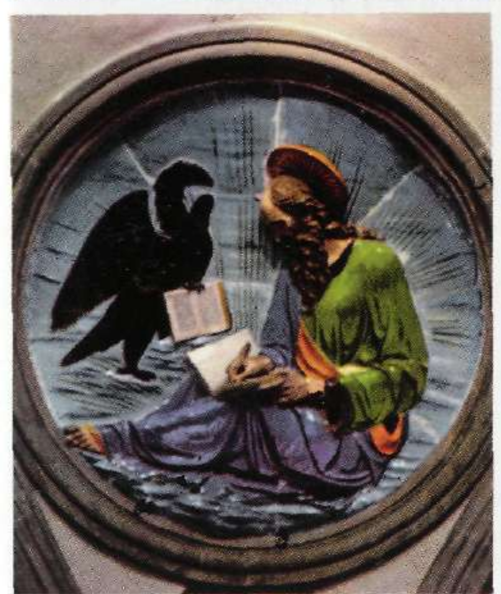


A la izquierda: Donatello, Virgen con el Niño, *una de las figuras en bronce que decoran el altar de San Antonio de Padua. La actividad del artista en esta ciudad se produce en su tardía madurez y se prolonga de 1443 a 1453. Durante este período el escultor realizó también la estatua ecuestre de Gattamelata. A la derecha: Andrea Verrocchio (1435-1488), estatua ecuestre de Colleoni. Es la última obra del artista y se fundió en Venecia después del fallecimiento del escultor.*

Otro alumno de Masaccio fue Filippo Lippi, también monje pero lejano del fervor religioso de Fra Angélico y más rebelde e inquieto. Su pintura tiene un principio monumental y severo, pero más tarde va adoptando un carácter más elegante y mundano que se apoya sobre todo en la gentileza y la fantasía de los motivos lineales. Así, mientras por una parte Lippi confirmaba la importancia del ejemplo de Masaccio, por otra abría al arte florentino una dimensión menos grave y más sensible al refinamiento y la belleza. Entre sus obras más interesantes recordemos la *Madonna* de Tarquinia, el *tondo* (pintura circular) del palacio Pitti y la decoración al fresco de la catedral de Prato.

Alumno de Lippi fue Sandro Botticelli, en quien encontramos un intérprete característico del clima laico, pagano, que se instauró en la corte de Lorenzo el Magnífico. La juventud y el amor, con el disfraz alegórico de la mitología antigua, son los temas imperantes y también los motivos que inspiran las obras más famosas de Botticelli: *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*. En sus pinturas no aparece la afirmación de una humanidad heroica, como la había visto Masaccio, sino la exaltación de la gracia, la elegancia y la belleza por medio de la suavización de perfiles y de gestos expresados con una línea sinuosa, envolvente y trepidante. Los cabellos de la Venus naciente, sueltos al viento primaveral, los velos de las Gracias, el vestido florido de Flora en *La Primavera* pueden



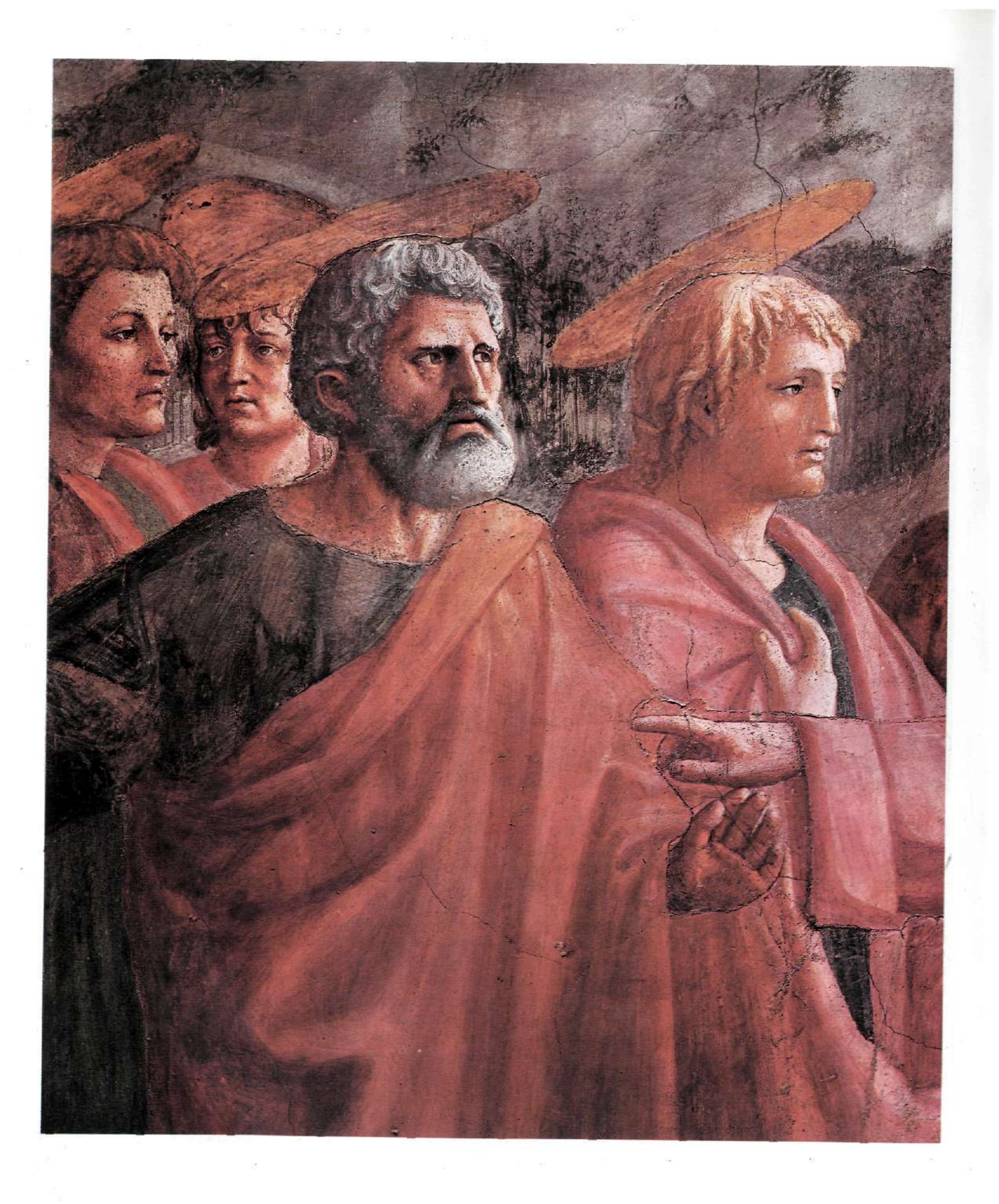




Luca della Robbia (1400-1482), escultor florentino de alta perfección, se expresa mediante obras que conjugan la dulzura de gran parte del arte gótico con el sosegado sentido de las formas típico del Renacimiento. A la izquierda, arriba: San Mateo. *Abajo:* San Juan. *A la derecha:* Madonna del Roseto *(Florencia, Museo del Bargello).*

simbolizar esta línea de Botticelli que se encuentra en toda su obra, tanto en los retratos como en los temas religiosos. No obstante, en su madurez el arte de Botticelli sufrió una profunda mutación en la que influyeron los acontecimientos políticos que turbaron a Florencia a la muerte de Lorenzo el Magnífico. Como se sabe, al desaparecer el príncipe humanista y poeta, de ideas tolerantes, se impuso el carácter moralizante y reformador de Savonarola, que quería implantar en la ciudad su visión ascética. Durante el dominio de Savonarola, Botticelli se sumergió en un celo místico y abandonó los pasados ideales mundanos hasta tal punto que sus propios amigos tuvieron que salvar sus obras maestras que él quería quemar. En su pintura penetraron por lo tanto los elementos simbólicos que habían caracterizado la religiosidad medieval y dejaron de ser aplicadas, por considerarse impropias, las reglas de la proporción y la perspectiva renacentistas. Aun así su arte se mantuvo en un alto nivel expresivo.

Que el pasado no podía borrarse por completo de un plumazo lo demostraba también la persistencia de los motivos góticos internacionales en un exquisito documentalista religioso como fue Benozzo Gozzoli. Por lo demás, mientras el Renacimiento triunfaba en Florencia, gran parte del resto de Italia y toda Europa vivían aún en el clima cortesano y caballeresco del arte gótico. Así, un profundo recuerdo de la elegancia y de la fantasía del





Masaccio (1401-1428). En la página de al lado: San Pedro y San Juan en un detalle de El pago del tributo *(Florencia, iglesia del Carmine, capilla Brancacci). Los frescos de la capilla Brancacci encargados a Masolino y Masaccio muestran los inicios de este último y constituyen un capítulo fundamental de la pintura renacentista en Florencia. A la izquierda: detalle de* La Virgen, el Niño y Santa Ana *en el retablo de San Ambrosio (Florencia, Uffizi), pintado en colaboración con Masolino. A la derecha:* Virgen con el Niño y ángeles cantores, *detalle (Londres, Galería Nacional).*

gótico permanecen por ejemplo en Siena en las originalísimas pinturas de Sassetta y de Giovanni di Paolo. En las pinturas de ambos se imponen aún el espíritu visionario del Medievo y el primor de la tradición sienesa, reduciendo las aportaciones renacentistas a simple tema de comentario. Sin embargo se da una extraordinaria afirmación de las conquistas renacentistas en un pintor de Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca, en quien parece continuar la monumentalidad solemne de Masaccio, pero en un espacio nuevo aún más calibrado en sus proporciones y particularmente sensible a la transparencia de la luz, a la claridad de los tonos.

Una característica de Piero della Francesca fue sumergir sus escenas en una luz que envuelve completamente las formas sin producir casi indicio alguno de sombras. Nacía así un efecto de majestuosidad y de calma que el artista acrecentaba limitando los movimientos de sus personajes o fijándolos en un gesto que simplemente los sugiriera; a la calma se añadían pues el refinamiento de la luz esplendorosa y la delicadeza de los acordes cromáticos. En definitiva, esta realización tan estática y aristocrática se traducía en figuras plenas de energía y, como en Masaccio, de inmediata popularidad. Fue también teórico tratadista y en la *Flagelación* de Urbino demuestra con qué perspectiva y simetría de espacios organiza sus escenas. Pero además esta extrema claridad aparece en todas sus





obras: desde las escenas de los frescos de la iglesia de San Francisco en Arezzo, con las *Historias de la invención de la Vera Cruz*, que representa su mayor conjunto decorativo, hasta los retratos de *Battista Sforza* y del duque *Federico da Montefeltro* vistos de perfil y enmarcados en un paisaje de los Apeninos observado en su distancia infinita. En las últimas obras de Piero, como la *Natividad* de Londres o la *Madonna* de la Galería de Brera, los aspectos ambientales conquistan nuevos valores de delicadeza.

Entre otros artistas que surgieron en la Italia central son dignos de mención el Pinturicchio, Signorelli, cuya obra maestra fue la decoración de la capilla de San Brizio, en la catedral de Orvieto, con la ilustración del *Juicio Universal*, y el Perugino, el máximo representante de la escuela de Umbria, que se distingue por sus vastos paisajes impregnados de una dulce tristeza que también aparece en el aspecto de las figuras.

La exaltación heroica del hombre y por lo tanto su sublimación monumental, la predilección por la fuerza del relieve y la referencia a las obras de la antigüedad, que eran los tres principios en que se basaba el nuevo arte renacentista, estimularían especialmente la obra de los escultores, que desempeñaron en Toscana un papel fundamental. El panorama de la escultura del *Quattrocento* puede abrirse con Lorenzo Ghiberti, autor de las puertas septentrional y oriental del baptisterio de Florencia. La meridional había sido realizada a

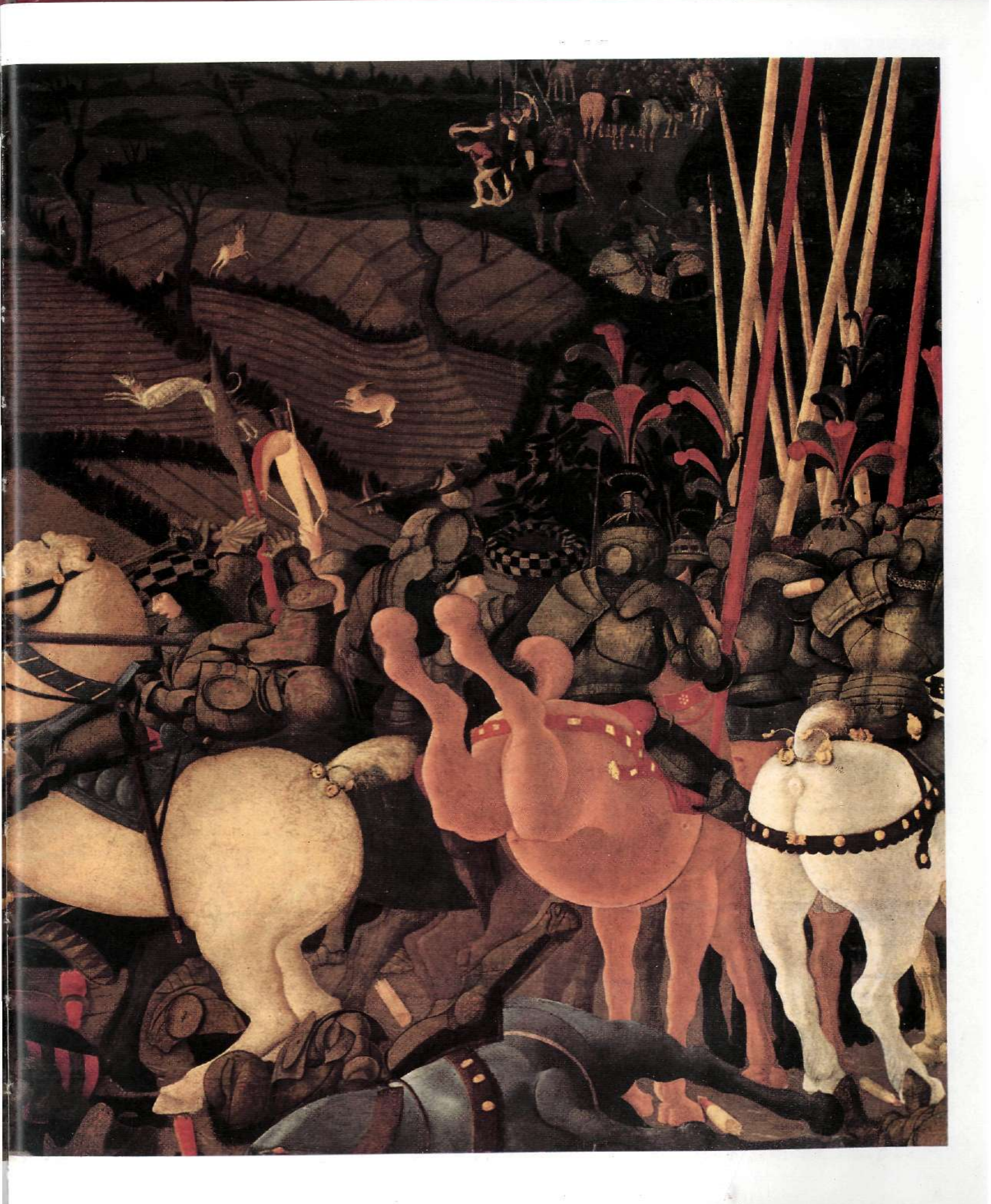
A la izquierda: Sassetta (1392-1451), El viaje de los Reyes Magos *(Nueva York, Colección Griggs). Sassetta adapta las experiencias renacentistas a la soñolienta delicadeza de la tradición sienesa. A la derecha: Fra Angélico (1387-1455), un episodio de la vida de San Nicolás (Roma, Pinacoteca Vaticana), detalle del tríptico pintado para el altar de Perugia. Aunque impregnada de idealismo religioso, la pintura de Fra Angélico aplica rigurosamente las normas renacentistas.*



Fra Angélico: El Juicio Universal *(Florencia, convento de San Marcos). El artista expresa su mundo estático con la dulzura del color y la mansedumbre de los gestos. En las dos páginas siguientes: Paolo Uccello (1397-1475),* Batalla de San Romano *(Florencia, Uffizi). Es una de las tres versiones de dicha batalla realizadas por el pintor, que demuestra extraordinario interés por el uso de la perspectiva y el escorzo de las figuras.*

comienzos del siglo XIV por Andrea Pisano. Cuando Ghiberti se dispuso a realizar la septentrional quiso respetar las normas geométricas, de gusto aún gótico, que su predecesor había adoptado en los diversos recuadros de la puerta anterior, pero cuando ejecutó los relieves de la oriental abandonó totalmente dichas normas, disminuyó el número de los recuadros y los agrandó de modo que no fueran capaces sólo de contener unas pocas figuras estáticas, sino grandes escenas, riquísimas en detalles, muchedumbre y paisajes. De este modo aplicaba, con una maestría que también se derivaba de su técnica de aurífice, las nuevas reglas de la perspectiva y organizaba grandes episodios aunque quedando lejos todavía de aquella afirmación de monumentalidad que constituía el aspecto no exterior, sino profundo, de la renovación efectiva del arte toscano. La puerta, llamada del Paraíso, asombra por su refinamiento y destaca por los dorados que la cubren. Muy distinta es la trayectoria de Jacopo della Quercia, escultor en quien también afloran elementos góticos como en Ghiberti, y su ciudad de origen, Siena, no podía encaminarlo en otra dirección; pero ya desde sus primeras obras, como la *Tumba de Ilaria del Carreto,* en la catedral de Lucca, se muestra como un intérprete de los nuevos ideales. La joven yace extendida, toda ella impregnada de un fluir de líneas purísimas que conservan aún una delicadeza gótica, pero dentro de un ritmo totalmente distinto, con una nueva medida de las proporciones







Andrea del Castagno (1423-1457). A la izquierda: La Santísima Trinidad con las Mujeres Piadosas y San Jerónimo *(Florencia, iglesia de la Anunciación). En esta obra aparece el vigoroso relieve típico del estilo del artista. A la derecha:* Farinata degli Uberti *(Florencia, convento de Santa Apolonia). Este fresco forma parte de una serie de hombre y mujeres ilustres pintados por el artista para la villa Legnaia y trasladados posteriormente a Florencia.*

decididamente renacentista, como renacentista es también el basamento en que yace, distribuido al modo clásico con geniecillos alados y guirnaldas. Más tarde, en el portal de la iglesia de San Petronio, en Bolonia. Jacopo della Quercia, muy sensible a los efectos luminosos, realizó en una serie de paneles dedicados a episodios del Antiguo Testamento figuras sumamente vigorosas, con una línea ondulosa de perfiles de gran tensión dramática. En la *Fonte Gaia*, esculpida para la plaza del Palio en Siena, consigue una amplitud de modelado serena y majestuosa. Su arte refleja la pasión intensa de Giovanni Pisano y ya se anuncia la intensidad dramática de Miguel Angel.

En Florencia, empeñado en afirmar los principios de la cultura clásica en estatuas severas, trabaja Nanni di Banco, autor de los *Cuatro santos coronados*, esculpidos para un nicho de Orsanmichele y vestidos como antiguos senadores, gloriosos y libres en un espacio proporcionado. Pero el artista que se afirmaría en breve sobre todos los demás y se convertiría casi en el símbolo del nuevo tiempo era Donatello. Poseía al máximo todos los requisitos del artista de su época: extraordinaria audacia técnica, profunda participación en los ideales humanísticos, espontánea energía temperamental y una especie de furor interior que le impulsaba a confesar sus inquietudes a pesar de poseer el rígido control de su lúcida inteligencia y una férrea voluntad. Donatello legó ejemplos insuperables en todos los



Piero della Francesca (¿1415-1492): Encuentro de la reina de Saba con el rey Salomón *(Arezzo, iglesia de San Francisco). La escena forma parte de la* Historia de la Vera Cruz, *que el artista pintó al fresco en Arezzo entre 1450 y 1466. Se trata de una de las obras maestras del arte renacentista por la majestuosidad de las figuras y por la transparencia luminosa que las impregna.*

campos en que participó: del mármol al bronce y de la madera a la terracota. Sus primeras obras, como el profeta *Habacuc,* con su característica calva, esculpido para el *campanile* de Giotto, se caracterizan por un inflexible realismo. Donatello se convertía así en el máximo exponente de una de las dimensiones más modernas del Renacimiento, la más ligada al carácter popular y también la más idónea para expresar su temperamento instintivo y vigoroso. La humanidad que Masaccio había reproducido en sus pinturas no era diferente de ésta, pues el Renacimiento bebía de las fuentes humanistas, pero se proyectaba ansiosamente sobre la realidad que iba descubriendo. Como en las pinturas de Masaccio o de Piero della Francesca, los hombres aparecen con una aureola de nobleza auténtica, pero sus sentidos expectantes y la realidad de su porte y de su pensamiento les conducen al presente, a una sociedad de hombres orgullosos y entusiastas, proyectados hacia la conquista de una libertad que derriba las pasadas angustias y exalta especialmente su inteligencia y su valor. Las figuras de Donatello pertenecen a esta raza y no disimulan su ingenuidad plebeya, sino que, como el *San Jorge* esculpido para la iglesia de Orsanmichele lo demuestra, intentan complementar su fuerza instintiva con los ideales de una belleza antigua, solemne y equilibrada. El arte de Donatello siempre brota así, excitado por un realismo denso e impetuoso, y al mismo tiempo orientado hacia los ideales de la antigüedad



clásica, impregnándolos a veces con un impetuoso misticismo y profundo fervor religioso.

Estos componentes afloran en su producción con diversa intensidad: bien con la vitalidad exultante que desencadena en la desenfrenada danza báquica de los geniecillos del púlpito de la catedral de Prato o de la cantoría de Santa María del Fiore, bien con la severa compostura del *Gattamelata*, bien con el tormento ascético que se trasluce en el *Entierro de Cristo* de la iglesia de San Antonio de Padua. Se advierte por doquier una luz radiante, una línea inquieta, incluso dolorosa, en el modo en que trabaja las superficies. Se puede notar en el arte de Donatello una progresión dramática desde el inicio hasta el final de su actividad, con un estilo siempre nervioso incluso en sus obras de mayor elegancia como la *Anunciación* de la capilla de la Santa Croce.

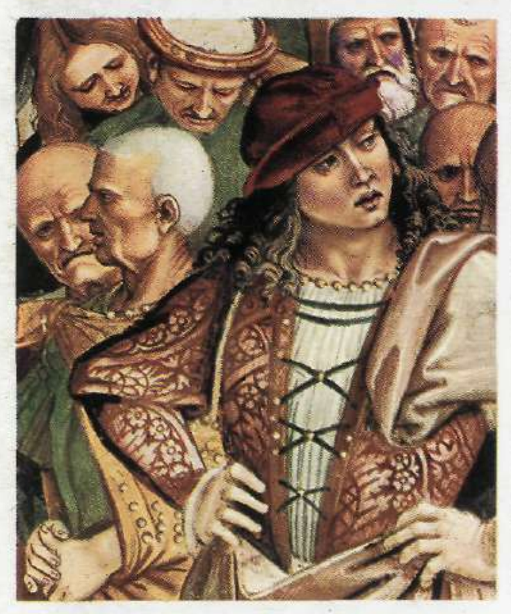
Otros escultores toscanos, como el Pollaiolo y Agostino di Duccio, confiaron a las líneas el papel predominante en sus expresiones artísticas. El Pollaiolo, que también era pintor, impuso a sus contornos la ansiedad dramática propia de Donatello, pero introdujo una mayor violencia de movimientos. Para Agostino di Duccio el uso de la línea resultó análogo al que empleaba Botticelli en sus pinturas, sirviéndole de vehículo para expresar una refinada vivacidad de movimientos, a menudo animados por un ritmo etéreo y alegre.

Luca della Robbia, por el contrario, interpretó la escultura como calma monumental,

Piero della Francesca. A la izquierda: retrato de Federico da Montefeltro, *duque de Urbino (Florencia, Uffizi), realizado hacia 1465. El artista efectuó también el retrato de Battista Sforza, la esposa del duque. A la derecha: ángeles músicos en un detalle de* El pesebre *(Londres, Galería Nacional). Es una obra tardía del pintor, delicada y tierna en sus tonos. En la página de al lado:* Bautismo de Jesús *(Londres, Galería Nacional).*







tal como habían hecho Arnolfo di Cambio y Nanni di Banco. Aparece lejos de las inquietudes de Donatello, para lo que basta comparar las dos cantorías realizadas en Santa María del Fiore, la ya citada esculpida por Donatello y la de Luca della Robbia, pudiéndose advertir la profunda diferencia entre ambas. Mientras Donatello representó sus niños o geniecillos en una danza desenfrenada, Lucca della Robbia les imprimió la concentración serena de un coro. La armonía musical que palpita en las figuras parece disciplinarlas, sin que por ello carezcan de espontaneidad y de un contenido entusiasmo. Sobre todo queda evidente el sosiego de las formas, la purísima luz que emanan y su absoluta simplicidad. Éstas no fueron características sólo de la cantoría, sino de todas las obras de Luca della Robbia, cuya actividad se manifestó especialmente en el campo de la cerámica vidriada. En este sector brilla el arte de toda la familia Della Robbia, compuesta, aparte de Luca, por su sobrino Andrea y por Giovanni, el hijo de éste. Aunque con el paso del tiempo la producción de la familia declina respecto al altísimo nivel artístico de Luca, sigue resultando ejemplar en este campo del arte toscano. Otras características de la producción de los Della Robbia es su prolijidad: realizaban no sólo retablos y grandes relieves decorativos, sino también objetos menores de tipo ornamental que, especialmente a través de obras de taller, se difundieron por toda Toscana.

Luca Signorelli (1450-1523). A la izquierda, arriba: detalle de La Crucifixión *(Florencia, Uffizi). Abajo: detalle de* Historia del Anticristo *(Orvieto, capilla de San Brizio). A la derecha: detalle de* El fin del mundo *(Orvieto). La decoración de la capilla de San Brizio es la obra culminante de Signorelli, que se expresa con poderosa plasticidad y una violenta tensión en los movimientos.*





Sandro Botticelli (1444-1510). A la izquierda: El nacimiento de Venus, *detalle (Florencia, Uffizi). Es una de las obras más famosas del artista y fue realizada en su madurez. A la derecha, arriba y abajo: la Primavera y Flora, detalles de* La primavera, *una de las obras más notables y representativas del clima humanístico de la Florencia de los Médicis.*

Una figura sumamente original en el campo de la escultura es la del Verrocchio, el más atento de los artistas toscanos a las sutiles vibraciones del claroscuro, que hallamos en sus obras maestras *El niño con el delfín* del palacio Vecchio, *La incredulidad de santo Tomás* y *Busto de una dama con flores*. Su última obra fue un imponente monumento ecuestre, la estatua de Colleoni, alzado en Venecia. El Verrocchio fue además pintor y también en este campo interpretó una sensibilidad nueva orientada en dirección opuesta a todô cuanto se había hecho hasta entonces en Florencia. Entre sus alumnos se encuentra el joven Leonardo da Vinci, autor de la figura de san Juan en la obra del Verrocchio *Bautismo de Cristo*, y que posteriormente se revelaría como una de las figuras culminantes no sólo del Renacimiento, sino de todo el arte universal.

EL VÉNETO Y FERRARA EN EL "QUATTROCENTO"

El Renacimiento había tenido su cuna y su centro de irradiación en Florencia, pero ya toda Italia se disponía a acogerlo y, después de Italia, Europa. La afirmación de los nuevos ideales fuera de Toscana siguió no obstante una progresión condicionada por las situaciones locales.

No deben olvidarse las profundas raíces que el gótico internacional tenía, por ejemplo, en el norte de Italia y la persistencia, como sucedía en Venecia, de otros factores conservadores.

Durante la primeta mitad del *Quattrocento* algunos de los artistas toscanos más innovadores trabajaron en el Véneto: Andrea del Castagno y Paolo Uccello en Venecia, y el propio Paolo Uccello, Filippo Lippi y Donatello en Padua. Fue esta última ciudad la que ejerció un papel decisivo en la conversión al arte renacentista no sólo en el Véneto, sino en todo el valle del Po. En el *Quattrocento* se formó en Padua una escuela muy interesante de artistas en torno a la singular figura de Francesco Squarcione, pintor de cierto relieve pero dotado sobre todo de un carisma excepcional para atraerse la colaboración de jóvenes dotados, de los que debe destacarse a Andrea Mantegna.

Fue en Mantegna en quien el ejemplo vigoroso de los toscanos presentes en Padua influyó más profundamente, hasta el punto de atraerle al nuevo arte y hacer de él uno de los artistas más representativos de la época. Había nacido en un pueblecito de la campiña de Padua y quedó a cargo de Squarcione en su tierna infancia. Su capacidad salió a flote cuando en 1448 la familia Ovetari le encomendó, junto a Pizzolo, Antonio Vivarini y Giovanni d'Alemagna, la decoración de una capilla para la iglesia paduana de los Ermitaños.

Giovanni d'Alemagna falleció poco después de la firma del contrato y Antonio Vivarini, ya viejo, tal vez se sintió incapaz de competir en aquel ambiente de jóvenes, por lo demás revolucionarios, que eran Pizzolo y Mantegna, por lo que se retiró. Quedaron así solos estos dos últimos, pero en 1453 falleció también Pizzolo, continuando solamente Mantegna. Desgraciadamente un bombardeo aéreo durante la Segunda Guerra Mundial destrozó la capilla, de la que sólo se salvaron los frescos de *El Martirio, Los funerales de San Cristóbal* y *La Asunción,* que además fueron corroídos por la humedad con el paso del tiempo.

La decoración de la capilla Ovetari fue durante bastante tiempo el más estimulante punto de referencia para los artistas de Venecia y de otras ciudades del Véneto, así como para los de Ferrara e incluso de parte de Lombardía y del lejano Tirol. Mantegna demostraba en sus frescos haber captado maravillosamente la lección toscana: armoniosa perspectiva, definición anatómica de los cuerpos e idealización heroica de la figura humana eran rigurosamente aplicados. A estos cánones añadió algunos elementos personales. Las leyes de la perspectiva, por ejemplo, eran aprovechadas con mayor amplitud, utilizándolas para nuevos efectos de conjunto que llegarían a alcanzar su máxima expresión en la decoración que efectuó Mantegna para la *Cámara de los esposos* en Mantua. Además, la pasión humanístico-arqueológica llegaba en el arte de Mantegna a una exaltación jamás conocida hasta entonces. Este pintor, efectivamente, se distingue entre los otros artistas de su época como defensor casi fanático del romanismo. Ejecutó sus imágenes con una sustancia lapidosa que parece tan incorruptible y eterna como las inscripciones en mármol de las ruinas antiguas que sus contemporáneos desenterraban.



Andrea Mantegna (1431-1506): La corte del marqués Ludovico Gonzaga, *detalle. La escena está pintada en la pared de la derecha de una sala de recepción que, por los retratos del marqués Ludovico y de su esposa Bárbara de Brandeburgo, es conocida como Cámara de los esposos.*

Tras triunfar en Padua y realizar el retablo para la iglesia de San Zeno en Verona, Mantegna aceptó la oferta del marqués Ludovico Gonzaga de trasladarse a Mantua, donde transcurrió su madurez y su vejez sin desprenderse jamás de su concepción visionaria, que la soledad de la nueva ciudad en que vivía contribuía a consolidar, pero creando más obras maestras como la citada decoración de la *Cámara de los esposos* y los cartones para los tapices con el *Triunfo de César*. La *Cámara de los esposos* merece destacarse porque Mantegna unificó los puntos de perspectiva de las escenas pintadas en las paredes y en el techo creando la ilusión de que ambos se proyectan realmente en un espacio imaginario.

En los últimos años de su actividad trabajó para Isabella d'Este, participando en la decoración del famoso despacho de la princesa, una de las mayores figuras de la cultura italiana de su tiempo, con grandes escenas alegóricas cuya temática estaba inspirada en el ambiente humanístico de Mantua.

Mantegna era un gran genio, pero su expresión pictórica era áspera y severa, llena de gérmenes innovadores y subordinando el color al relieve y al dibujo, como habían hecho los toscanos. En otras palabras, habría sido difícil que su ejemplo cúndiese entre los pintores venecianos, para quienes el color era el elemento fundamental e irrenunciable de la pintura, si entre los artistas cautivados por su arte no se hubiera encontrado un veneciano, Giovanni





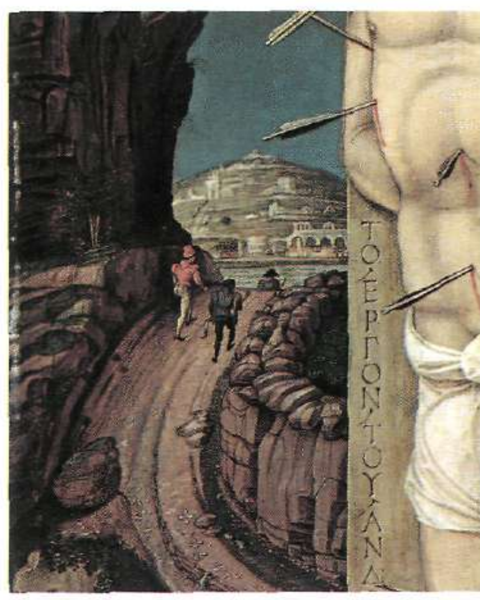


Bellini, que además era pariente suyo, pues había contraído matrimonio con su hermana.

Si a Mantegna corresponde el mérito de haber renovado la pintura de la Italia septentrional, a Bellini se debe haber hecho aceptable para Venecia el lenguaje artístico de los toscanos y de Mantegna y haber suavizado la dureza de expresión toscana con los valores del color, del tono y de la atmósfera. Bellini era miembro de una de las más ilustres familias artísticas de su siglo. Su padre, Jacopo, había contribuido a superar en Venecia las fórmulas del gótico tardío introduciendo en la ciudad los primeros acentos renacentistas. Gentile Bellini, hijo de Jacopo y hermano de Giovanni, sería gran intérprete de ceremonias públicas y audaz retratista. Giovanni Bellini asimiló casi repentinamente la solemne enseñanza de Mantegna, pero advirtió desde el principio la necesidad de endulzar la pétrea crudeza y de imponer a sus espacios y figuras la riqueza cromática a la que los venecianos jamás habrían podido renunciar. Pero introducir el color no significaba solamente conferir un simple embellecimiento superficial o suavizar los relieves: representaba sobre todo abandonar la abstracción visionaria con que el Renacimiento toscano se manifestaba, sustituyéndola por un mayor sentido naturalista y una búsqueda de efectos más variados y afines a las experiencias de la realidad; significaba por ejemplo transformar los espacios geométricos y cristalinos de Mantegna en una atmósfera que respirara aires de vitalidad.

Andrea Mantegna. A la izquierda, arriba: Virgen con el Niño, *detalle (Berlín, Staatliche Museum). Abajo: otra* Virgen con el Niño, *detalle (Bergamo, Academia Carrara). A la derecha:* Judit, *detalle (Washington, Galería Nacional de Arte).*



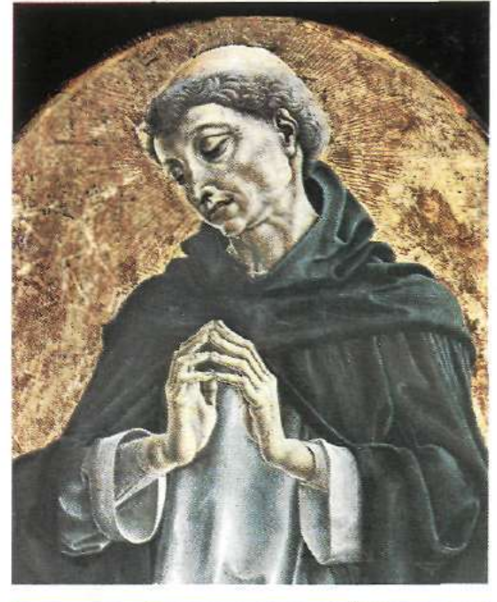




Andrea Mantegna. A la izquierda, arriba: medallón del techo de la Cámara de los esposos con la figura de Octaviano. Abajo: detalle de San Sebastián *(Viena, Kunsthistorisches Museum). Es peculiar del pintor representar fantásticas ciudades antiguas en el fondo de sus escenas. A la derecha: Carlo Crivelli (¿1430-1494),* María Magdalena *(Amsterdam, Rijksmuseum).*

Así, aunque brotan con tanta abundancia en la pintura de Bellini las flores apasionantes pero de efímera existencia, nace también en su arte el sentido temporal, el de los sentimientos y el de los afectos. Las *Madonnas* de Bellini, por ejemplo, suelen ser casi tan estáticas como las de la iconografía bizantina o de las imágenes de Mantegna, pero parece palpitar en su interior una emoción, aunque discreta, más humana.

Encaminando la pintura renacentista hacia el color, Bellini la abría también como nadie anteriormente lo había hecho al mundo de la introspección, de las pasiones: a partir de entonces el arte del Véneto seguiría este rumbo y no lo abandonaría jamás. La vida de Bellini fue larga y su producción abundante, interesándose especialmente en el campo religioso. Pintó muchas *Madonnas* y episodios de la vida de santos: este último fue un género típico del arte del Véneto, que gustaba de humanizar a los santos reproducidos representándolos en un marco de moderado y delicado realismo. Pero la temática de Bellini incluyó también argumentos profanos, interpretando entre otros asuntos fantasías simbólicas, muy arraigadas en la cultura del Véneto en los siglos XV y XVI y que luego influirían profundamente en Giorgione. La *Alegoría* de la galería Uffizi pertenece a este grupo de obras de significado complejo pero inmersas en un paisaje de frescor y lluvia donde Bellini revela su exquisito espíritu.









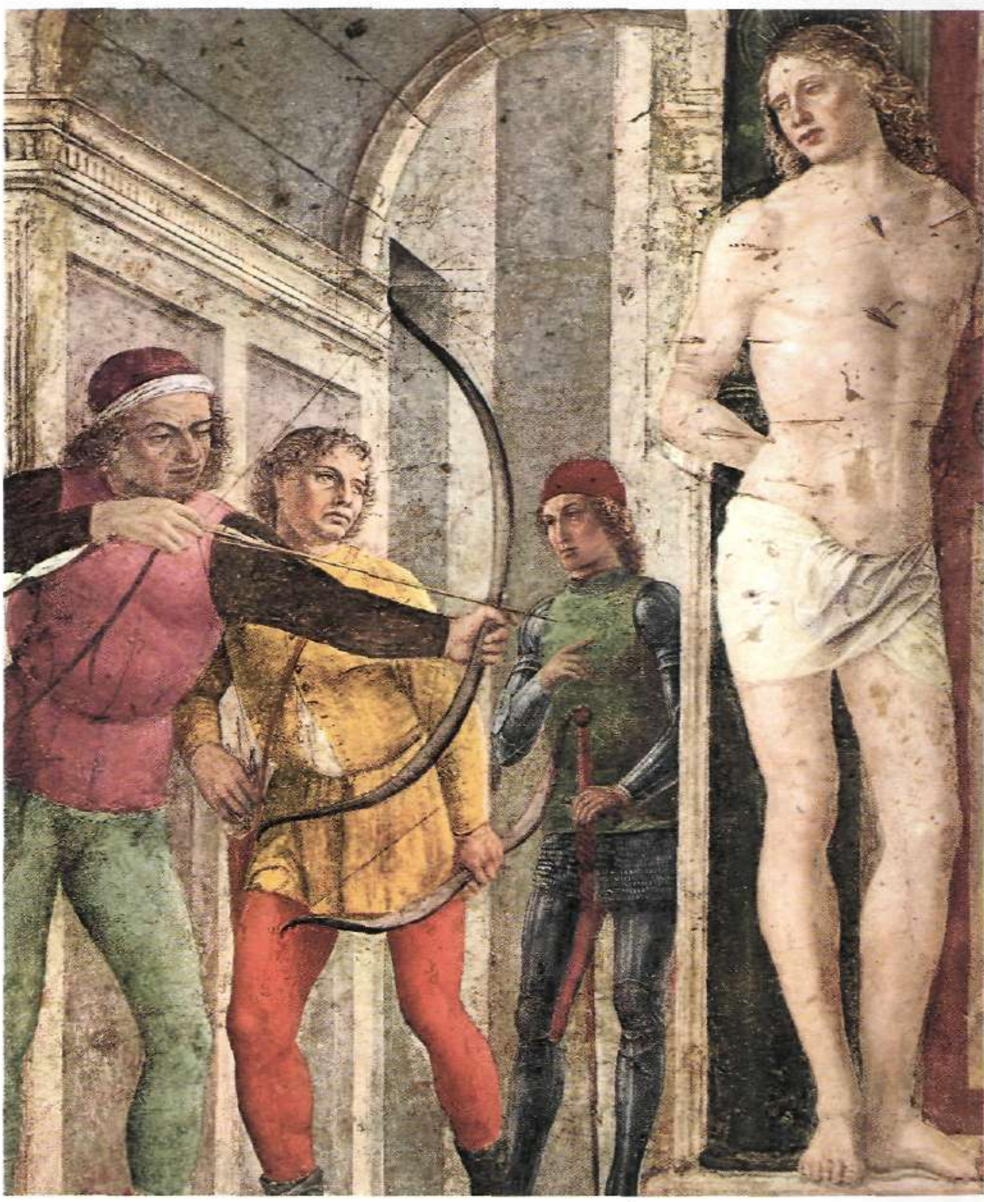


Cosmè Tura (1430-1495). A la izquierda, arriba: Santo Domingo orando *(Florencia, Uffizi). Abajo:* Virgen con el Niño, *detalle (Venecia, Galería de la Academia). En el centro, arriba:* La Piedad, *detalle (Venecia, Museo Correr). Abajo:* La Primavera, *detalle (Londres, Galería Nacional). A la derecha:* San Jorge y el dragón, *detalle (Ferrara, Museo de la Catedral).*

Las experiencias de Mantegna en Padua serían igualmente decisivas para el arte de una ciudad que debe considerarse en todos los aspectos como uno de los más singulares y activos centros de la cultura italiana del Renacimiento: Ferrara, capital del ducado de los Este, desempeñó un papel de primerísimo orden en el campo de las letras, albergando en el *Cinquecento* a los dos mayores poetas del siglo, Ariosto y Tasso. En el *Quattrocento,* bajo el excelente gobierno del duque Ercole, se puso en práctica un preciso programa urbanístico, de los primeros de Europa, que permitía la regular expansión de la ciudad en nuevos barrios sin alterar la estructura del centro antiguo. Este plan, que ha resistido el paso de los siglos y que hoy resulta ejemplar, se debió a la intervención de un arquitecto, Biagio Rossetti, cuya actividad en Ferrara es fácilmente perceptible en la actualidad. Autor de iglesias y palacios (entre éstos el famoso palacio de los Diamantes y el inacabado de Ludovico el Moro), aparece como continuador de Leon Battista Alberti, pero dotado de una sobresaliente personalidad. En el mismo período floreció una escuela de pintores representada por artistas de primera magnitud: Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti, etcétera.

Aunque especialmente en el primero aparecen evidentes contactos con Mantegna, en los otros dos, cronológicamente posteriores, afluye también el ejemplo de Piero della





A la izquierda: Francesco del Cossa (1436-1478), detalle de El triunfo de Minerva: Alegoría de Marzo *(Ferrara, palacio Schifanoia). Los frescos de este edificio representan el mayor ciclo decorativo de la pintura del* Quattrocento *en Ferrara. A la derecha:* Martirio de San Sebastián, *detalle (Milán, Pinacoteca de Brera). Es obra de Vincenzo Foppa (¿1427-1515) pintor de Brescia que testimonia la propagación del arte renacentista por Lombardía.*

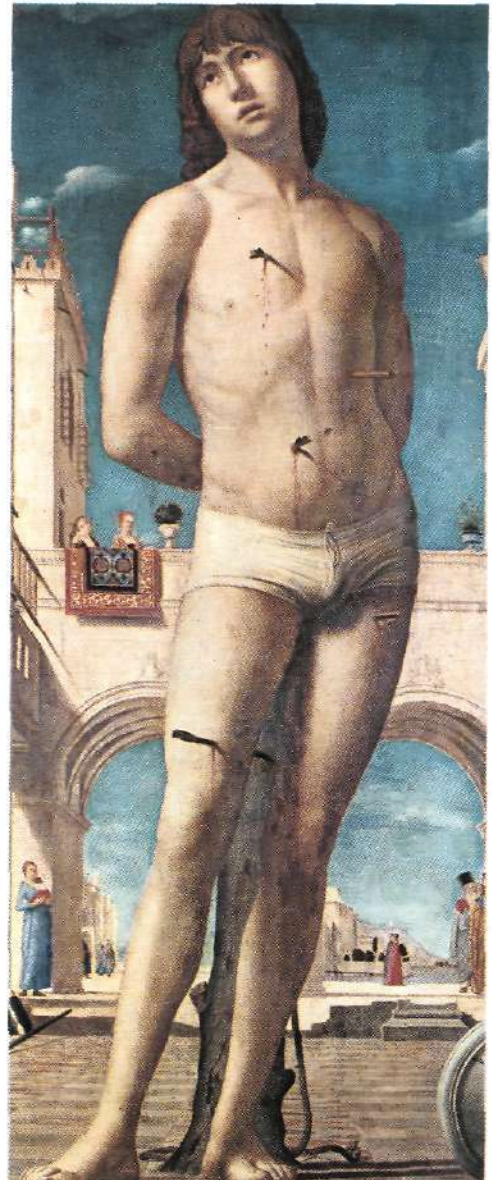
Francesca. Volviendo a Cosmè Tura, que fue fundador de una escuela pictórica, se advierte asimismo la influencia del gran artista flamenco Rogier van der Weyden, que a mediados de siglo se encontraba en Ferrara.

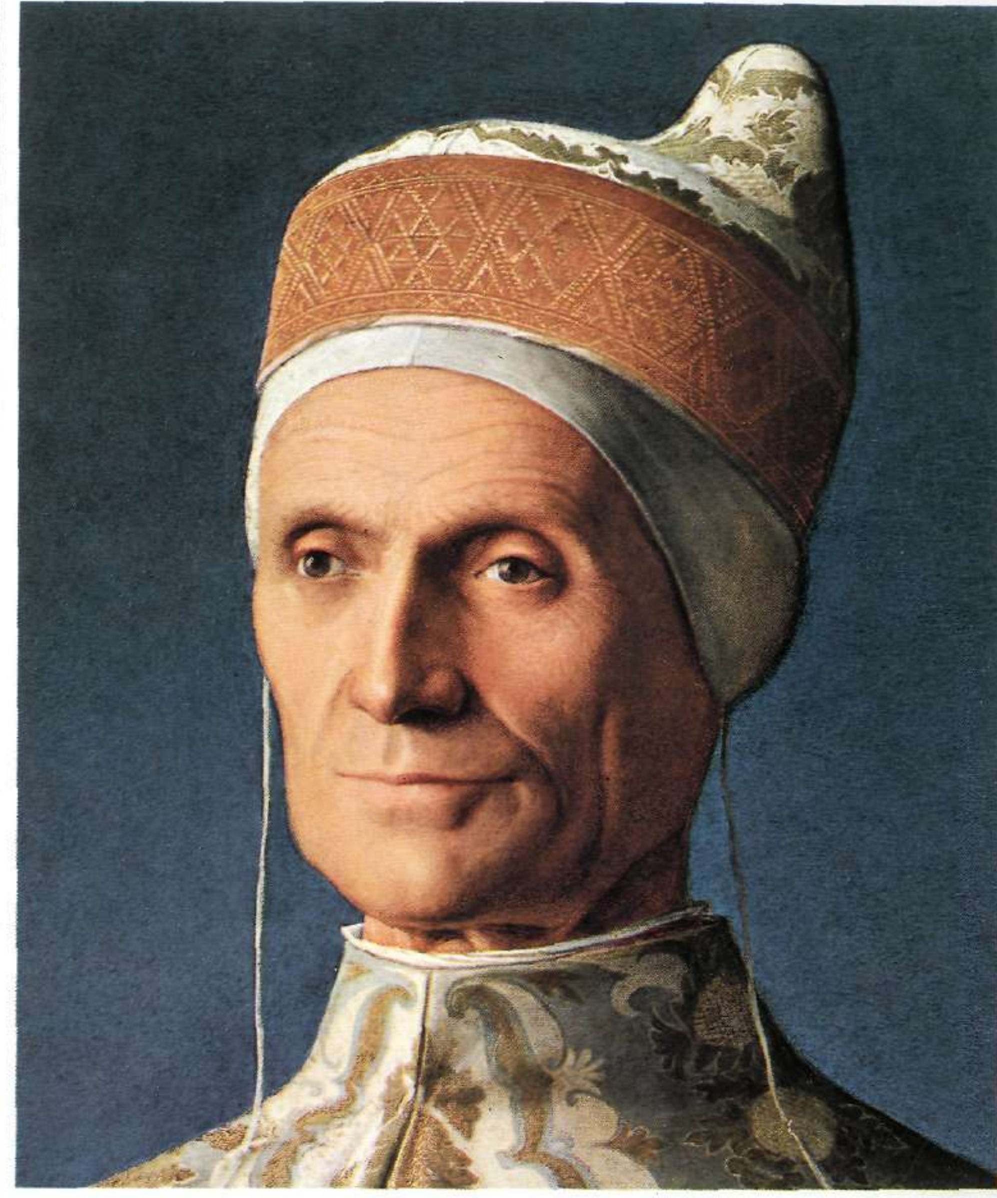
La pintura flamenca era muy distinta de la italiana. Persistían en aquella componentes góticos que acentuaban el grafismo y una tendencia al misticismo fantástico. El alma inquieta de Tura, por una parte fascinado por la monumentalidad de Mantegna y por otra atraído por la elegante y mordaz espontaneidad de los pintores flamencos, se expresó a través de un arte lleno de tensión violenta y controlada al mismo tiempo, febril y trágica.

Francesco del Cossa, sin embargo, aun aceptando el lenguaje pictórico nervioso y excitado de Tura, supo introducir en él un ritmo más ágil, un color más luminoso, dirección que también eligió Roberti. La decoración del palacio Schifanoia, debida en su mayor parte a Cossa pero en la que también participaron Tura y Roberti, fue la mayor obra de la escuela de Ferrara. En ella se reproducen alegorías de los meses del año mediante escenas de perspicaz vivacidad mundana que en algunos detalles rozan los límites de un audaz realismo.

En Lombardía el mayor pintor del *Quattrocento* fue un bresciano, Vincenzo Foppa. Esta parte de Italia estaba enraizada en el mundo gótico, que había producido sus obras





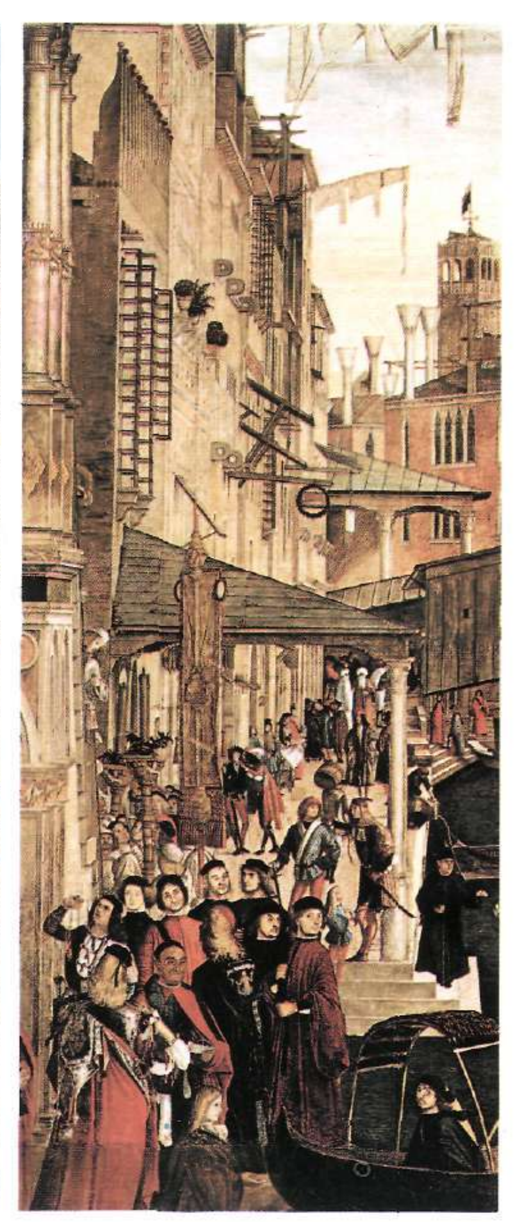


En la página de al lado: Antonello da Messina (¿1430-1479), La Anunciación *(Palermo, Museo Nacional). Situada entre 1474 y 1476, es una de las obras más representativas de la madurez del artista. A la izquierda:* San Sebastián *(Dresde, Gemäldegalerie), realizado por el citado pintor en Venecia en 1475. A la derecha: Giovanni Bellini (¿1425-1516),* El dux Leonardo Loredan *(Londres, Galería Nacional).*

maestras especialmente, como se ha dicho, a través del arte de Michelino da Besozzo; los maestros lombardos de este siglo, en el ámbito de la cultura italiana, tienen más bien afinidad con los artistas del otro lado de los Alpes, con quienes mantuvieron contacto directo. Así pues no debe asombrar que en ciertos aspectos de su pintura Foppa revele gustos análogos: predilección por el exquisito refinamiento en los vestidos y adornos personales junto a un sentido místico delicado e íntimo. Pero su mundo aparece ordenado e iluminado por el espíritu renacentista inspirado por Mantegna, que no lleva el rigor y el ímpetu a sus últimas consecuencias, pero sí lo suficiente para equilibrar y serenar su instintivo impulso gótico.

Más al norte, en el Tirol, Michele Pacher puede representar, basándose en la experiencia de Mantegna, el primer intento afortunado de síntesis entre el norte y el sur, pero será más apropiado hablar de él en el capítulo del arte alemán.

Pese a todo, ningún otro centro de la Italia septentrional contó con tantos artistas hasta fines de siglo como Venecia. La estela de Giovanni Bellini fue seguida por otros pintores como Vittore Carpaccio, hombre de refinada cultura que imprimió una particular suavidad y fragancia de colores a sus ciclos de leyendas y fábulas, como *La leyenda de santa Ursula, La vida de san Jorge, La vida de san Jerónimo* y *La vida de san Trifón.* Sobre su sensibilidad



narrativa y sus ricos tonos cromáticos influyó la presencia de un artista que tuvo gran eco en muchos pintores venecianos incluido el propio Giovanni Bellini: Antonello da Mesina.

Como su nombre indica, procedía de Sicilia; se había formado en Nápoles y como la Italia meridional, debido a los lazos políticos y las relaciones comerciales, estaba más unida a los países de la Europa septentrional que a las propias regiones italianas, Antonello se formó en un ambiente dominado por la pintura flamenca. Asimilar a los flamencos significaba sobre todo adquirir su atención descriptiva para todos los aspectos de la naturaleza y un intenso dominio del color. A estas premisas añadió el conocimiento del Renacimiento italiano, que le permitió aplicar unas reglas a la perspectiva empírica de los flamencos y otorgar mayor monumentalidad a las figuras. Provisto de esta especie de bilingüismo pictórico, Antonello llegó a Venecia, que debió de parecerle un lugar ideal, más abierto al color. Allí creó magníficas obras, como el *Retablo de San Casiano* y el *San Sebastián* de la pinacoteca de Dresde, imprimiendo a los venecianos el impulso que precisaban para una expresión integralmente cromática.

Mezclemos la delicadeza idílica de Bellini, la fuerza de Antonello y la dulce atmósfera de Carpaccio y tendremos las bases para comprender la formación de Giorgione, el fundador de la escuela veneciana del *Cinquecento*. Junto a estos artistas que crearon en la

A la izquierda: Giovanni Bellini, Jesucristo en el Huerto *(Londres, Galería Nacional). Realizada entre 1459 y 1460, esta obra presenta aún relación con la pintura de Mantegna en la construcción geométrica de las formas; no obstante, la severidad y abstracción de Mantegna dejan paso a una interpretación más humana del espacio y la atmósfera, lograda mediante un color sensible y abierto a la manifestación de los sentimientos íntimos. A la derecha: Vittore Carpaccio (¿1465-1526),* El milagro de la reliquia, *detalle (Venecia, Galería de la Academia).*



Vittore Carpaccio: San Agustín estudiando, *detalle (Venecia, Scuola degli Schiavoni). Realizada hacia 1502, esta pintura forma parte de un ciclo decorativo que comprende también la* Historia de San Jorge *y la* Historia de San Trifón, *protectores de los dálmatas (los "schiavoni").*

segunda mitad de dicho siglo una cultura pictórica en cuyo arte el Renacimiento adquirió un carácter diferente del inicial de los toscanos, trabajaron otros que, aunque menos innovadores, consiguieron también resultados muy originales: destaca entre éstos Carlo Crivelli, que se encamina, dentro del rigor geométrico renacentista, hacia logros preciosistas en los que asoman elementos góticos y bizantinos, creando un mundo encantado mediante elegantes contornos lineales. Trabajó en Venecia, pero posteriormente se trasladó a las Marcas, donde continuó su producción eminentemente religiosa que no carece de acentos de refinada sensualidad.

En los demás sectores del arte el Véneto contó igualmente con intérpretes de gran originalidad, pudiéndose citar sobre todo al escultor Antonio Rizzo, autor del *Adán* y de la *Eva* en el Arco Foscari del palacio Ducal, y al arquitecto Mauro Coducci, a quien se deben las mejores realizaciones de la época en Venecia, como la iglesia de Santa María Formosa y el palacio Vendramin Calergi.

LOS GRANDES MAESTROS DEL "CINQUECENTO"

El arte toscano, que en su intento de aprehender la realidad de la naturaleza usó las leyes de la perspectiva y del estudio anatómico, en la segunda mitad del *Quattrocento* extendió su experiencia, con el Verrocchio, a los efectos de luz y atmósfera, encontrando en esta sugerente dirección un intérprete de excepcional capacidad: Leonardo da Vinci.

Leonardo es una de las mayores personalidades del Renacimiento, una de esas figuras que jamás dejan de sorprender por su carácter polifacético y su capacidad de afirmarse en sectores diferentes. Leonardo fue, en efecto, pintor, pero también relevante escritor, se dedicó a la escultura y la arquitectura y fue un gran científico. Pintura y ciencia coincidían en su espíritu formando un todo inseparable para indagar la realidad. Pero esa realidad que Leonardo buscaba participaba sólo hasta cierto punto de las formas geométricas y los principios filosóficos que habían interesado a los primeros artistas del Renacimiento. La suya era una realidad fenoménica, existencial, más compleja, que escrutaba los aspectos evidentes, pero también sus mecanismos secretos, alcanzando las fronteras de la experimentación científica. Arte y ciencia, en la concepción y en la práctica, eran indisolubles, pero lo seguirían siendo por poco tiempo en la cultura europea, y ya en la obra de Leonardo se advierte la maduración de un nuevo modo de observar la naturaleza que anticipa el verdadero camino de la ciencia, del que él es un decisivo precursor.

La carrera artística de Leonardo en su comienzo está ligada a su región natal, Toscana, y a Florencia, donde como se ha dicho frecuentó el estudio del Verrocchio. En su primer período de actividad ya realizó obras notables, como la *Anunciación* y la *Adoración de los Magos,* esta última inacabada. Las obras incompletas serían una característica de cierta parte de su producción, confirmando la actitud experimental que ya se ha hecho observar. Leonardo era, en efecto, un pintor lento y meticuloso, por lo que podía suceder que una vez resueltos algunos problemas formales, sintiese menor interés en continuar una parte de una obra que ya no le proponía cuestiones a resolver, La *Anunciación* y la *Adoración de los Magos* revelan una característica fundamental de su estilo: el uso de sombras que gradúan sutilmente las luces; es decir, un modo de obtener el relieve a través de suaves tonos claroscuros, que sería conocido como el *sfumato* de Leonardo. A la vibración sutil con que Leonardo sabía conseguir el sentido de la atmósfera correspondía la búsqueda de una dulzura filosófica inmersa en una atenta contemplación de la naturaleza, un estado de ánimo carente de pasiones pero palpitante de emoción, soñador y lúcido a la vez, que constituiría la fascinación misteriosa de algunos de sus retratos, como el célebre de *La Gioconda.*

La atención por los fenómenos naturales, la superación del rigor geométrico, típico de los toscanos, por la búsqueda de los indefinibles valores de la atmósfera, ya revelan en Leonardo una postura que lo acerca a otros intereses culturales, más propios de los países septentrionales, y de ahí que el traslado del artista de Florencia a Milán, donde fue llamado a la corte de Ludovico el Moro, más que un simple acontecimiento casual parezca la realización de un deseo vocacional íntimo. La actividad de Leonardo en Milán fue múltiple, dada la enorme versatilidad de su ingenio, llevando a cabo proyectos de hidráulica y de urbanismo, inventos mecánicos, planes de fortificación y preparación de fiestas. Los numerosos dibujos recopilados en el *Códice Atlántico,* el grandioso volumen que comprende la mayor parte de los escritos y estudios de Leonardo, documentan ampliamente la vastedad de sus inquietudes; en ellos se encuentran también algunos aspectos del futuro, como los





Donato Bramante (1444-1514). A la izquierda: Roma, tempietto *de San Pietro in Montorio. Fue edificado en 1503 y pertenece a la actividad romana del artista. A la derecha: Milán, iglesia de Santa María de las Gracias, detalle del cimborrio. La construcción del ábside y el cimborrio de esta iglesia es una de las más importantes realizaciones del arquitecto durante su estancia en Lombardía, que precedió a su etapa en la ciudad de Roma.*

concernientes al vuelo humano o la construcción de un submarino. Aun así, no faltan algunas grandes realizaciones pictóricas en esa época, como la famosa *Cena* del refectorio de Santa María de las Gracias y *La Virgen de las Rocas*. Acabado el dominio de Ludovico el Moro y perdido su protector, Leonardo recorrió durante algunos años las mayores cortes italianas, visitando Venecia, Florencia y Roma. Ya de nuevo en Milán, Francisco I lo llamó desde Francia y lo invitó a su corte de Amboise, en el castillo de Cloux, donde el pintor residiría hasta el final de su vida, en 1517.

Aunque sus intuiciones científicas debían esperar decenios e incluso siglos para ser profundizadas, su ejemplo artístico encontró pronto continuadores, por lo que su arte constituye una referencia esencial para la cultura pictórica italiana del *Cinquecento*.

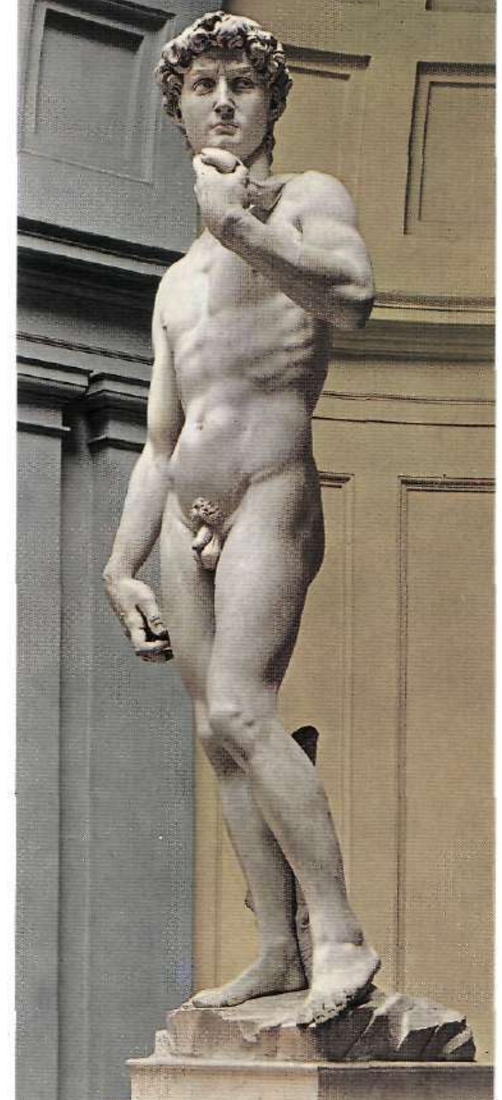
Su experiencia fue fundamental para el arte de Antonio Allegri, llamado el Correggio. Este pintor, de gran actividad en Parma, había iniciado su producción en la escuela de Mantegna, de quien aprovechó ideas fundamentales para la organización de grandes decoraciones murales, como testimonia la decoración en la Cámara de la Abadesa, pintada por Correggio para el convento de San Pablo, pero se fue distanciando profundamente de él durante el resto de su obra. Contrariamente a Mantegna, autor de una pintura severa y de rígida plasticidad, el Correggio se propuso expresar la afectividad de los sentimientos a

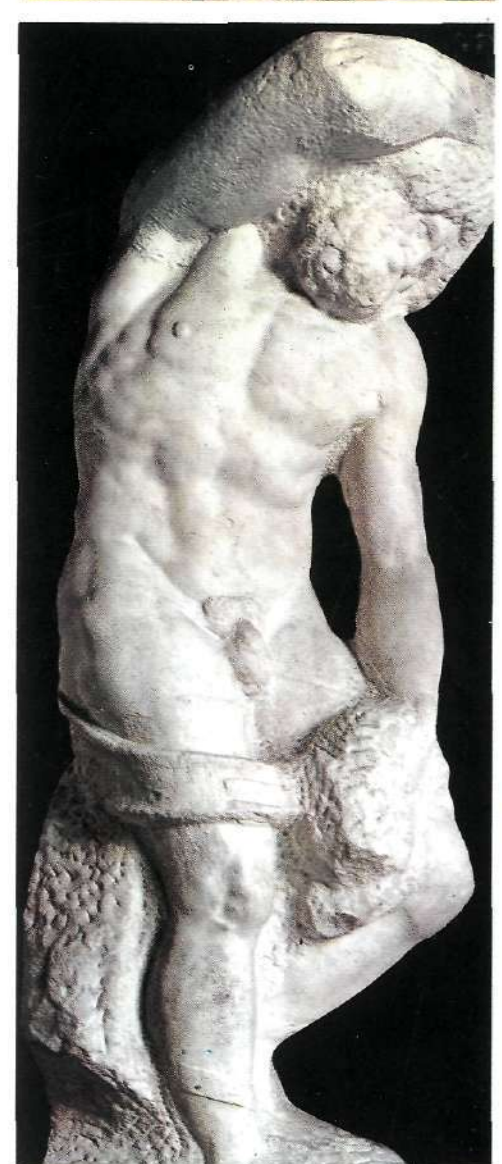


través de un tierno cromatismo y una dulzura de relieve, y de ahí la fascinación que ejerció en él Leonardo, incomparable en la consecución de las vibraciones más sutiles de las luces y los sentidos. Pero Leonardo se basaba en un conocimiento racional de estos fenómenos, mientras el Correggio se dejaba llevar por un abandono más sensual que le convirtió en intérprete extraordinario de una dimensión afectiva y amorosa. Junto a obras de carácter sacro, como la decoración de la cúpula de la catedral de Parma y de la iglesia de San Pablo Evangelista, varias Natividades, etc., son dignos de mención sus lienzos sobre temas mitológicos dedicados a los amores de Júpiter con Danae, *Io*, *El rapto de Ganimedes*, etc., en los que brota con gran intensidad esa languidez que constituye una referencia inconfundible para cuantos posteriormente quisieron realizar una pintura mundana, invadida por una dulzura sensual.

A finales del *Quattrocento* trabajó en Milán uno de los mejores artífices de la nueva visión que el arte italiano renacentista estaba asumiendo en el *Cinquecento:* Donato Bramante. Nacido en Urbino, en las Marcas, este artista era también pintor, pero fue la arquitectura su actividad fundamental, madurando sus primeras obras maestras en Milán y en toda Lombardía: la iglesia de Santa María en San Satiro, el ábside de Santa María de las Gracias en Milán, la catedral de Abbiategrasso, el proyecto para la catedral de Pavía, etc.

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). A la izquierda: Florencia, detalle de la Biblioteca Laurenziana. A la derecha: Florencia, sacristía nueva de San Lorenzo, detalle. En la página de al lado: A la izquierda, arriba: La Noche *(sacristía nueva de San Lorenzo). Abajo:* Prisionero *(Florencia, Academia). En el centro, arriba:* David *(Florencia, Academia). Abajo:* El Día, *detalle (sacristía nueva de San Lorenzo). A la derecha, arriba:* La Piedad *(Roma, basílica de San Pedro). Abajo:* La Piedad *(Milán, palacio Sforzesco).*

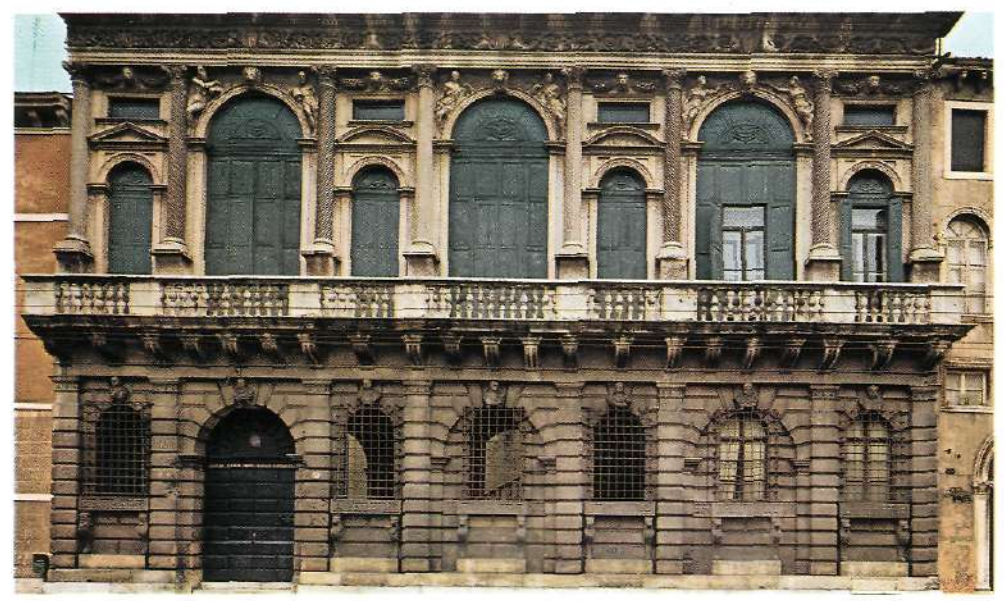



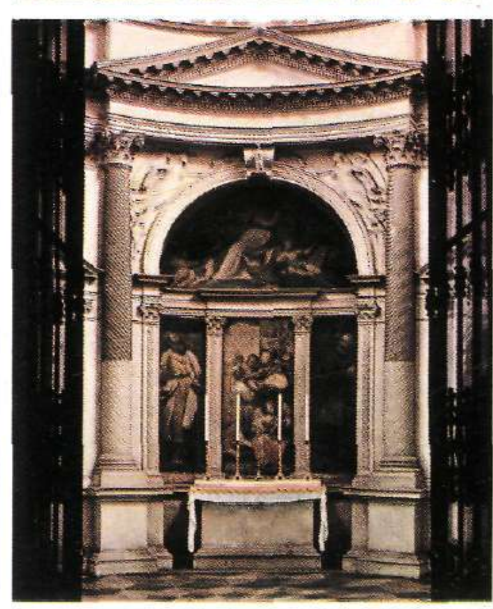








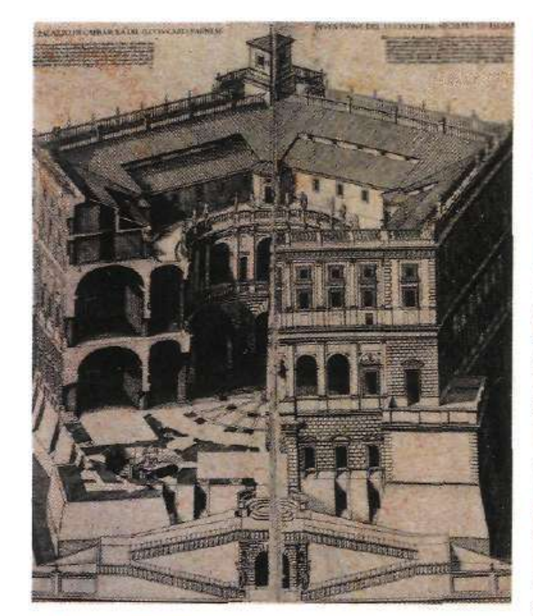


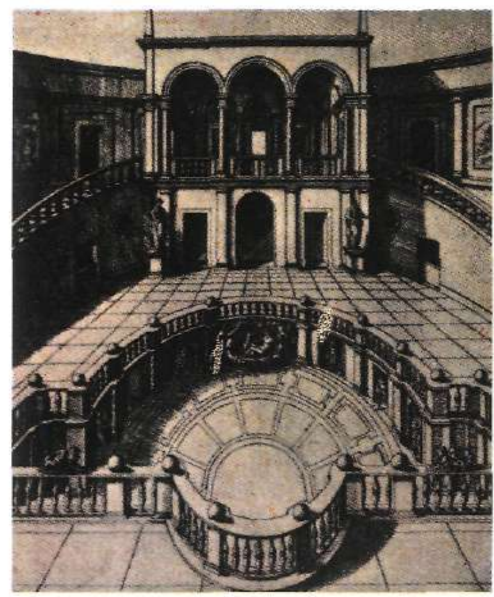


Michele Sanmicheli (1484-1559). A la izquierda, arriba: Verona, puerta del Palio. Es una de las obras maestras de la arquitectura militar de la época. Abajo: Verona, palacio Bevilacqua. A la derecha, arriba: Verona, cúpula de San Giorgio in Braida. Abajo: Verona, capilla Pellegrini en la iglesia de San Bernardino.

En estas obras Bramante demostraba haber asimilado, junto a las nuevas reglas de la arquitectura renacentista de impronta clasicista, el primor estructural y la energía que habían sido típicas de la arquitectura medieval lombarda: unía a la claridad y al orden de la nueva visión algunos valores de potencia y fantasía, de audacia y simplicidad constructiva típicos de la arquitectura románica y gótica. En 1499 Bramante se trasladó a Roma, donde su arte sufriría una evolución. El nuevo ambiente, impregnado de testimonios de la antigüedad, le sugirió formas más grandiosas y unitarias. El claustro de Santa María della Pace y el *tempietto* de S. Pietro in Montorio se encuentran entre sus obras maestras, pero fue importantísima su actividad en el Vaticano, donde organizó la nueva sede papal y, sobre todo, el patio de Belvedere. Fue también autor del primer proyecto para la nueva iglesia de San Pedro, que debía sustituir a la antigua, paleocristiana, que había sido derribada.

La construcción de la nueva iglesia movilizó en el transcurso de un siglo a algunos de los mayores artistas de la época. Al fallecer Bramante fue sustituido en la función de proyectista por Rafael. Los trabajos para el nuevo edificio ya habían comenzado, pero su situación casi inicial no impedía profundos cambios en los planes y Rafael transformó radicalmente el proyecto de Bramante sustituyendo la planta central por una planta basilical. La planta central, como la palabra indica, comprendía un edificio simétrico, con







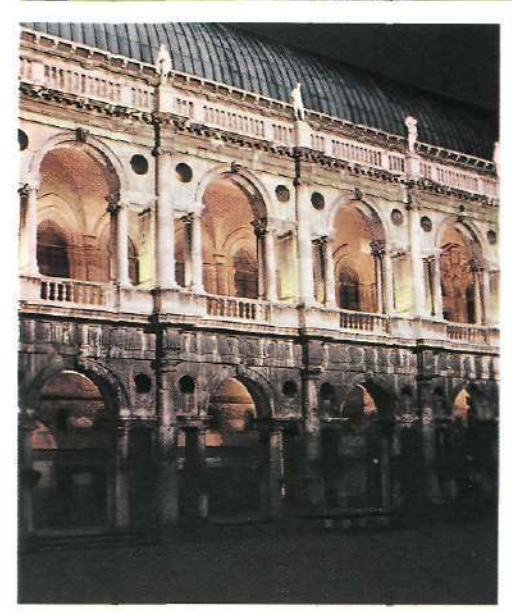
A la izquierda, arriba: Antonio da Sangallo el Joven (1483-1546), proyecto para la villa Caprarola. Abajo: Jacopo Barozzi, el Vignola (1507-1573), diseño del ninfeo *de dicha villa. Este artista es uno de los más ilustres arquitectos y tratadistas del* Cinquecento. *A la derecha: Giacomo della Porta (¿1540-1602), fachada de la iglesia de Jesús, en Roma, erigida en 1575.*

una sencilla estructura cúbica coronada por una cúpula; se trataba de una planta usada ya en la arquitectura paleocristiana y de gran aceptación en el Renacimiento por sus equivalencias matemáticas, que asumían valores de ideal filosófico y de símbolo de perfección. La planta basilical propuesta por Rafael, por el contrario, constaba de un edificio de tres naves que había tenido amplia difusión y que se prestaba más a las necesidades litúrgicas.

La elección para la construcción de San Pedro debía oscilar durante bastante tiempo, como se verá, entre estas dos soluciones y ni siquiera el proyecto de Rafael sería el definitivo. Aunque el artista trabajó para la corte pontificia sólo en la última, y por lo tanto más eminente, fase de su actividad y a pesar de que en diversas ocasiones había demostrado su capacidad en el campo de la arquitectura, es sobre todo en su faceta de pintor como le recuerda la humanidad.

Nacido en Urbino, recibió las primeras enseñanzas de su padre, que también era pintor; luego pasó a Perugia, donde ingresó en el taller del Perugino. Desde sus primeras obras, como *El sueño del caballero*, Rafael demuestra sus preferencias artísticas por una pintura delicada, sumamente armoniosa y afirmada en una línea purísima que define zonas de colores suaves y amplios espacios serenos. Los extensos horizontes típicos de la pintura de









Umbria y la tranquilidad estática del Perugino debían corroborar en Rafael esta elección, que posteriormente se confirmaría al descubrir en Florencia el arte de Leonardo. En esta ciudad Rafael realizó una serie de retratos y de *Madonnas* en los que se convierte en fundamental la clarísima armonía de contornos basada preferentemente en la simplicidad de la definición de círculos y óvalos. Este modo de efectuar la composición por medio de un dibujo suelto y nítido aparece en Rafael incluso en sus obras más complejas y su arte parece sintetizar la búsqueda del equilibrio ideal que caracteriza una parte tan grande del Renacimiento. La pintura de Rafael queda distante en este aspecto de las ansiosas introspecciones de Leonardo y, evidentemente, de la dramática violencia de Miguel Ángel o del sensual cromatismo de los venecianos, convirtiéndose en la manifestación encantada de un mundo de sobrehumana perfección en el que se reflejan los ideales filosóficos de la época y el neoplatonismo parece tener su definitiva y más completa expresión.

Llamado en 1508 a Roma, Rafael acepta inmediatamente su empresa más importante, realizando una de las obras maestras del siglo, la decoración de las estancias del Vaticano: grandes frescos en cuya organización espacial alcanza los resultados más espléndidos y en los que se encuentran, como por ejemplo en *La misa de Bolsena*, nuevas soluciones cromáticas. La decoración del Vaticano aún no estaba finalizada cuando, en 1520, el artista

Andrea Palladio (1508-1580). Arriba, villa Barbaro-Volpi en Maser. Abajo, a la izquierda: detalle de la basílica de Vicenza. En el centro: Vicenza, villa Capra, conocida como "La Rotonda". A la derecha: Teatro Olímpico de Vicenza. En la página de al lado: Venecia, iglesia de San Jorge.







Leonardo da Vinci (1452-1519). A la izquierda: detalle de La Gioconda *(París, Louvre), pintada probablemente hacia 1505. A la derecha, arriba:* La Virgen con Santa Ana y San Juan *(París, Louvre). Abajo:* La Virgen de las Rocas, *detalle (París, Louvre), realizada durante la estancia de Leonardo en la corte milanesa de Ludovico el Moro.*

falleció a la prematura edad de treinta y siete años, privando a la Humanidad de su pincel.

Si en el arte del *Cinquecento* Rafael parece el exponente de toda una corriente proyectada a recoger los ideales de proporciones y de clasicismo ya durante largo tiempo perseguidos por el arte toscano, Miguel Ángel, por el contrario, traduce la necesidad de monumentalidad, el drama humano, la afirmación heroica que había constituido uno de los mayores filones de la tradición artística en la que él se insertaba. Había nacido en Caprese, un pueblo de Toscana, y ya de muy joven ingresó en la escuela de Ghirlandaio, que pronto abandonaría debido a la gran diversidad de sus exigencias. Se cuenta que Lorenzo el Magnífico quedó impresionado por el joven en un encuentro mientras paseaba por los famosos jardines de los Médicis, donde el príncipe había acumulado gran número de estatuas y ruinas antiguas. Es un hecho probado que Miguel Ángel se educó en la corte junto a los hijos del príncipe. Los graves disturbios que se produjeron en Florencia tras la muerte del príncipe inquietaron profundamente a Miguel Ángel y le indujeron a trasladarse a Venecia y Bolonia, donde conoció el mundo vivaz de los maestros de Ferrara. De 1496 a 1501 vivió en Roma, donde al servicio del cardenal Riario realizó el *Baco* y la *Piedad* del Vaticano, obras en que demostró haber alcanzado un absoluto dominio técnico. De nuevo en Florencia en 1501, ejecutó el *David*, símbolo del denuedo y las esperanzas de la joven





Leonardo da Vinci. Arriba: La Anunciación *(Florencia, Uffizi), pintada en Florencia en los inicios de su actividad artística. Abajo:* La Última Cena *(Milán, Santa María de las Gracias). Pese a su deterioramiento (Leonardo no trabajó sobre la pared al fresco, sino al temple), la obra trasluce la sutil delicadeza de claroscuros y la profunda sensibilidad que caracterizan al artista.*

república, la *Madonna Pitti* y el *tondo* o pintura en forma de círculo que representa a la Sagrada Familia y que tiene como fondo una muchedumbre desnuda que simboliza a todos los hombres anteriores al nacimiento del cristianismo.

En 1507 el papa Julio II le llamó a Roma y le invitó a proyectar su tumba, una obra colosal que entusiasmó a Miguel Ángel. El artista se desplazó a Carrara para elegir los mármoles y vivió unos meses de pasión creativa, pero una terrible noticia le hizo regresar a Roma: el papa había cambiado de idea y renunciaba a la tumba. Miguel Ángel, ofendido, desafió la ira del papa con una áspera carta y volvió a Florencia, pero al poco tiempo Julio II le reclamó, encomendándole en esta ocasión la decoración pictórica de la Capilla Sixtina. Las paredes de esta capilla vaticana habían sido decoradas por otros artistas con frescos referentes a las Tablas de la Ley y la llegada de Jesucristo al mundo. Faltaba ilustrar la historia de la humanidad antes de la entrega de las tablas: la Creación, el Diluvio, etc. El pintor se dispuso a narrar esto encuadrando los episodios entre las figuras de los profetas y de las antiguas sibilas, así como con hombres desnudos que simbolizaban la inquietud de las almas en la búsqueda de la verdad. Estas gigantescas figuras que parecen reinar en el inmenso techo emanan un sentido de movimiento fatigoso, en el que puede simbolizarse el dramático destino al que la humanidad se ha enfrentado continuamente.







Mientras tanto, la idea de la tumba del papa había sido reconsiderada, aunque según un proyecto de dimensiones más limitadas, y Miguel Ángel esculpía el *Moisés*, completado posteriormente, y *Los cautivos* (Museo del Louvre). Estos prisioneros tienen más o menos la misma función simbólica que los desnudos de la Capilla Sixtina y son sumamente reveladores de las convicciones íntimas del artista: *El cautivo moribundo* tiene los miembros elegantísimos y alargados, una anatomía perfecta, pero al mismo tiempo sufre y su fuerza está a punto de apagarse tras una inútil tensión; parecen interpretados en él los ideales renacentistas, la fe inicial en las posibilidades humanas seguida por la amarga reflexión sobre la incapacidad del hombre para liberarse de su prisión material. En los otros cuatro *Cautivos* (o *Esclavos*) que esculpió a continuación, que se conservan en la Galería de la Academia, el contraste entre las ambiciones humanas y su impotencia frente a su destino natural asume tonos aún más dramáticos y Miguel Ángel recurre al *non finito*, a zonas no esbozadas, para traducir la imposibilidad para el hombre de conocer y dominar su existencia.

Esta visión pesimista alcanza la más evidente intensidad en la realización de la tumba de los Médicis. Ya su entorno arquitectónico, la sacristía nueva de San Lorenzo construida por el propio Miguel Ángel, inspira la secreta y trágica tensión de una tumba. Sobre los

A la izquierda, arriba: Miguel Ángel, La Sibila de Delfos. *Abajo:* La Sibila de Eritrea. *A la derecha:* La Sibila de Libia. *Se trata de detalles de la decoración de la Capilla Sixtina del Vaticano, ejecutada de 1508 a 1512.* Los Profetas *y* Las Sibilas *simbolizan la anunciación de la llegada de Cristo en el mundo judío y pagano respectivamente.*







Miguel Ángel. A la izquierda: El Juicio Universal, *detalle con la resurrección de los santos (Roma, Capilla Sixtina). Esta obra fue pintada sobre la pared del fondo de la citada Capilla entre 1536 y 1541. A la derecha, detalles de la bóveda de la Capilla: el rostro de uno de los desnudos y el profeta Jeremías.*

sarcófagos de Lorenzo de Médicis y de Juliano de Nemour se apoyan en equilibrio inestable las estatuas de *La Aurora, El Crepúsculo, El Día* y *La Noche*, que en su pesado entorpecimiento denuncian el sentido opresor del tiempo que preside nuestra vida.

En 1534 Miguel Ángel regresó a Roma para pintar sobre la pared del fondo de la Capilla Sixtina la colosal e impresionante escena del *Juicio Universal.* Una parte importante de su actividad en Roma se dedicó a la arquitectura: terminó el palacio Farnese comenzado por Sangallo, planeó el Campidoglio —el centro civil de Roma, con el palacio de los Conservadores y la Cancillería— y elaboró un nuevo proyecto para San Pedro, volviendo a la planta centralizada de Bramante, proyecto que sería definitivo en la parte del ábside y en la cúpula.

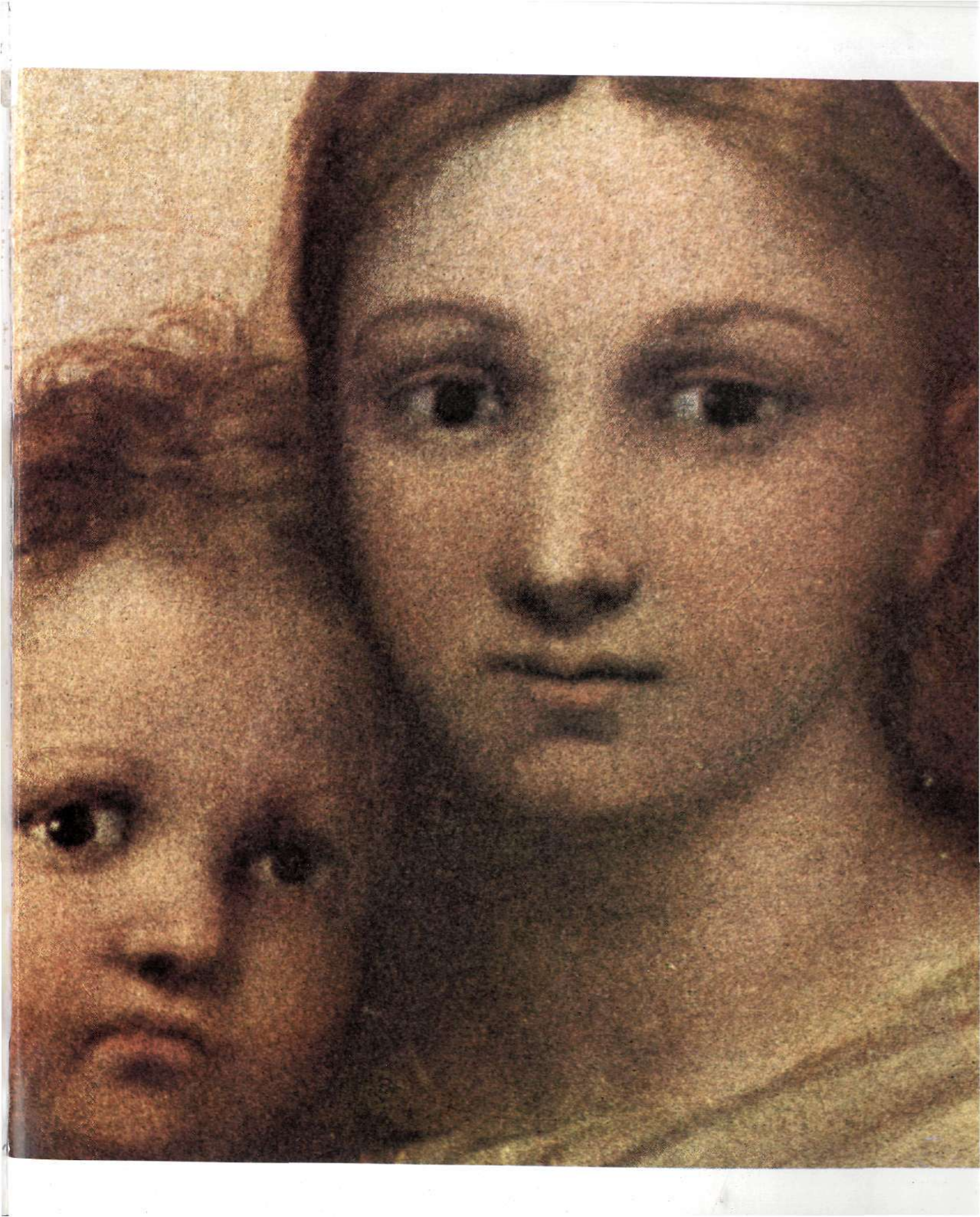
En sus últimos años esculpió tres Piedades (la de Santa María del Fiore, la de Palestrina y la de Rondanini) más o menos perfectas, pero también cargadas de potencia expresiva, que se pueden considerar como su testamento espiritual: la angustia desesperada que le corroía no envilece la última nobleza trágica del hombre frente a la muerte.

Con la presencia de Bramante y Miguel Ángel. Roma asumió una posición avanzada también en el campo de la arquitectura. El cuadro se completa con la personalidad de Peruzzi, Giulio Romano y Vignola. Baldassare Peruzzi pertenece al estilo de Rafael y se



distingue por el refinamiento de sus soluciones; Vignola, autor de la iglesia de Jesús, es una de las figuras esenciales para comprender el arte de la Contrarreforma; Giulio Romano, que también fue pintor, se trasladó después a Mantua y desempeñó un destacado papel en la difusión del manierismo, el fenómeno cultural que se impuso en el *Cinquecento* italiano y europeo. Roma no fue el único gran centro de la arquitectura italiana. Paralelamente a la pintura, que como se verá alcanzó una fisonomía propia, otro centro especialmente activo arquitectónicamente fue el Véneto. En Padua trabajó Falconetto, que vivió bajo la protección de Alvise Cornaro, para quien construyó el Odeón y la famosa *loggia* en la cual Ruzzante, otro protegido de Cornaro, representó sus comedias. Construyó asimismo la villa Vescovi en Lunigliano, una de las primeras del *Cinquecento* que se alzaron en el Véneto. En Venecia la personalidad dominante fue la de Sansovino, escultor y arquitecto formado en Florencia y cuya actividad se había iniciado en Roma, de donde escapó en 1527. Sansovino, a quien puede considerarse uno de los mayores intérpretes del manierismo, llevó a Venecia la nueva monumentalidad *cinquecentista* con los edificios de la Zecca y de la Librería, el palacio Corner y la *loggetta* del Campanile. Amigo de Tiziano y de Aretino, descolló en la ciudad hasta su muerte en 1563, distinguiéndose también en obras escultóricas, como las famosas decoraciones de la citada *loggetta*, los bajorrelieves de la *Cantoria de San Marcos*,

En esta página: Miguel Ángel, imagen de Adán, detalle de La Creación del hombre *en la bóveda de la capilla Sixtina. En la página de al lado: Rafael Sanzio (1483-1520),* Madonna de San Sixto, *detalle (Dresde, Gemäldegalerie). Es una de las mejores obras realizadas por el artista en el período más avanzado de su actividad.*





Rafael: La Escuela de Atenas *(Roma, estancias del Vaticano). La escena representa a los filósofos de la antigüedad y define el sumo equilibrio que Rafael imprime a sus composiciones, proyectadas en un solemne y grandioso espacio arquitectónico.*

etc. Finalmente, en Verona encontramos a Sanmicheli, arquitecto veronés de nacimiento, pero formado en la Italia central, activo sobre todo en el campo de las fortificaciones militares. Entre sus obras maestras se pueden citar la puerta del Palio y la puerta Nueva, en Verona, y el fuerte de Sant'Andrea en Venecia; construyó asimismo imponentes edificios civiles, como el palacio Grimani, en Venecia, y los de Canossa, Pompei y Bevilacqua, en Verona, e iglesias, como la de la Madonna di Campagna. Pero el arquitecto que mayormente determinó las características de la arquitectura del Véneto fue Andrea Palladio.

Palladio se formó en el ambiente de Vicenza, donde fue autor de la decoración de la Basílica, un edificio público en el centro de la ciudad y numerosos palacios y villas que se construyeron en todo el Véneto y que constituyen tal vez la novedad arquitectónica más original que ha aportado esta región. Más tarde Palladio trabajó en la propia Venecia, donde realizó el convento de la Caridad, la iglesia de San Giorgio y la del Redentor; ya al final de su vida ejecutó el proyecto para un teatro que ha quedado como ejemplar en la historia del humanismo, el Teatro Olímpico de Vicenza, inspirado en los de la antigüedad.

Las referencias a la antigüedad romana fueron una constante de la arquitectura de Palladio, que había realizado numerosos viajes para aumentar sus conocimientos







Rafael. A la izquierda: detalle de La misa de Bolsena *(Roma, estancias del Vaticano). Es el fresco que muestra con mayor fidelidad las cualidades cromáticas de la última fase del artista. A la derecha, arriba:* Madonna del Cardellino *(Florencia, Uffizi). Abajo:* Virgen con el Niño y San Juan *(Viena, Kunsthistorisches Museum), conocida como la* Madonna de Belvedere. *Fue pintada, como la anterior, durante la estancia de Rafael en Florencia.*

arqueológicos; no obstante, fue un arquitecto moderno, capaz de crear, en la forma y en las funciones, edificios nuevos, reveladorers del tiempo y la civilización a los que pertenecía. La arquitectura de Palladio se distingue sobre todo por su abierta luminosidad, su serena armonía y su extraordinaria ambientación, convirtiéndose en intérprete de un modo de concebir la arquitectura en el que prevalecen los efectos de la atmósfera y del color, que posteriormente se convertirían en una constante de la tradición del Véneto e influirían igualmente en épocas y territorios muy distantes.

Continuando una trayectoria ya iniciada en el *Quattrocento,* el Véneto maduraría una profunda originalidad de la que, en el campo de la pintura, fue gran protagonista Giorgione. Nacido en Castelfranco y desaparecido prematuramente en una plaga de peste en 1510, poco se sabe de él. Se cree que fue un joven de elevada cultura y experto también en el arte musical; los cuadros que se conservan confirman esta característica de un personaje hasta cierto punto legendario. Ningún artista alcanza su señorío de formas, pero sobre todo nadie parece haber poseído tan notable sensibilidad para los acordes cromáticos, convirtiéndolos en sutiles y resonantes como en una delicada composición musical.

Se podría decir que los toscanos se habían servido del color exclusivamente para rellenar la geométrica perfección de las superficies, de los definidos perfiles. Nada de eso en





Giorgione: parece que en su pintura el dibujo no exista y que no sea necesario para definir una forma, un plano, una distancia, y que para la propia perspectiva baste con acercar un color a otro. De ello resulta una pintura delicadísima, abierta a una pulsación interior cuya realidad se precisa como efecto a la vez que se disuelve como sustancia. Era un modo ideal para aprehender la melodía del aire, los ecos del alma. Sus paisajes, incluso cuando describen el estallido de un fulgor en una noche de verano, como en *La tempestad,* están llenos de una paz profunda, de ensueño. Los acordes dóciles e íntimos de los tonos parecen identificarse con una armonía cósmica que preside el destino humano. Todas sus obras confirman esta condición, desde la *pala* de Castelfranco hasta la *Venus* de Dresde, *La Tempestad* y *Los tres filósofos.*

De Giorgione a Tiziano apenas transcurre una generación. Ambos trabajaron juntos en la decoración del Fondaco dei Tedeschi de 1508 a 1510. Cuando Giorgione falleció, Tiziano era joven aún y pintó en Padua tres escenas sobre *Los milagros de San Antonio.* También la pintura de Tiziano se basa en el color puro, careciendo de líneas de contorno para definir las formas. Asimismo los tonos y los valores de la luz son esenciales. Algunas de sus primeras obras son inciertas y se ha debatido si pertenecen a él o a Giorgione, y en algunos casos Tiziano, al heredar el taller del maestro, no hizo sino acabar obras de

Antonio Allegri, el Correggio (¿1489-1534). A la izquierda: Noli me tangere, *detalle (Madrid, Museo del Prado), pintada probablemente entre 1522 y 1523. A la derecha, arriba:* Madonna adorante *(Florencia, Uffizi). Abajo:* Júpiter e Io, *detalle (Viena, Kunsthistorisches Museum). En la página de al lado: Giorgione (¿1477-1510),* La Tempestad *(Venecia, Galería de la Academia).*







Giorgione. Pero esta incertidumbre no dura mucho en su trayectoria artística, pues muy pronto la personalidad de Tiziano aflora con toda pujanza y se va diferenciando radicalmente de la del maestro.

Si Giorgione era delicado e introspectivo. Tiziano es de carácter sanguíneo, inmediato. No busca la paz del mundo, sino las fuerzas que lo animan: el amor, la inteligencia, las pasiones. Los tiempos han cambiado y la pintura profana ya ha alcanzado su madurez. En la vieja Venecia se pintan Venus desnudas en toda su seductora opulencia, temas mitológicos, retratos. Tiziano se apega a la vida en todas su manifestaciones. Tanto si describe un desnudo femenino como si se trata de un paisaje o un retrato, parece exaltarse ante la afirmación de una soberana energía con el júbilo que proporciona a esa realidad la vida. Pero sería un error apreciarlo sólo por esto: por ejemplo, sus Venus son sensuales como deben ser las figuras que simbolizan la fecundidad de la naturaleza, el triunfo de la alegría terrenal, pero jamás son vulgares y de ningún modo impúdicas, pues dentro de sí llevan el equilibrio, la virtud y la sagacidad renacentistas; el instinto puede ser libre, pero con cierto comedimiento y una clara finalidad.

Este artista desenvuelto y culto conoció a los poderosos de su tiempo, entre ellos el papa Pablo III y el emperador Carlos V. A medida que envejecía iba cambiando su estilo.

Tiziano Vecello (1477-1576). Arriba: Venus del Pardo *(París, Louvre). Abajo:* Alegoría de las tres edades de la vida *(Edimburgo, Galería Nacional de Escocia). Son dos ejemplos de la temática amorosa y la sensualidad de la pintura de Tiziano.*



Tiziano: El entierro de Cristo *(Madrid, Museo del Prado). Realizada en 1559, esta pintura posee ya los tintes dramáticos que caracterizan el período de la madurez avanzada del artista.*

Conservó la exuberancia juvenil, pero no la misma alegría ni su anterior serenidad, encaminándose hacia notas más graves y dramáticas. Había comenzado exaltando la naturaleza en todo su esplendor y acabó renegando de la validez objetiva, abriendo sus imágenes al mundo de las tinieblas, a los abismos del misterio. Fue activo hasta el final de su vida, acaecido bastante tarde y no por culpa de la vejez, sino por la peste, en 1576. Cuando Tiziano falleció, Italia, la Iglesia y Europa habían cambiado profundamente. Los ideales del Renacimiento, tan optimistas sobre la suerte de la humanidad, se estrellaban con la dura realidad de la historia. A los tolerantes papas del Humanismo les siguieron el Concilio de Trento y la Contrarreforma. También en Venecia las cosas eran diferentes, y al radiante Renacimiento parecía suceder un período de reflexión. El artista que mejor interpretó este ambiente en Venecia fue Jacopo Tintoretto. La realidad fenomenológica de su pintura queda obscurecida como por un eclipse y vuelve a triunfar otra realidad: la interior, la del espíritu.

Aunque el repertorio del Tintoretto no desdeñaba la pintura profana, su arte se inclinó sobre todo hacia los temas religiosos. La decoración de la Scuola di San Rocco, que le ocupó durante bastantes años, puede señalarse como su obra maestra. El Tintoretto se adhirió como ningún otro pintor del Véneto a los cánones del manierismo, probablemente



Lorenzo Lotto (1480-1556). A la izquierda: Retrato de Marsilio y su esposa *(Madrid, Prado). A la derecha:* Lucrecia *(Londres, Galería Nacional). Las figuras de Lotto destacan en la pintura del* Cinquecento *por su profundidad sicológica.*

porque él era el más afín al virtuosismo formal de dicho estilo, no por una ilusión mundana o un exhibicionismo intelectual, sino porque sus fórmulas le ofrecían mayor facilidad para dar rienda suelta a su imaginación fantástica. Sin embargo, respetó las reglas fundamentales del Véneto de valorar al máximo el color. Sus tonos son mucho más oscuros que los de Tiziano, no poseen su encendida vivacidad; el Tintoretto prefiere la noche y las tinieblas, hermanadas con los misterios, la meditación y los milagros. Pero, aunque más oscuros, sus tonos están animados por un inagotable dinamismo, son como un estallido, fulminantes, tumultuosos y enérgicos.

La pintura de Paolo Caliari, el Veronés, refleja igualmente los últimos tiempos del renovado ambiente veneciano, pero las sombras nocturnas que dominaban las tinieblas del Tintoretto apenas empañan su serena luminosidad. El Veronés representa a un sector distinto del arte veneciano, tanto respecto a Tiziano como al Tintoretto, que se diferencia de ellos en el lenguaje formal distanciándose de las normas emanadas de Giorgione que éstos seguían. También basa su pintura en el color, pero en lugar de expresarse a través del efecto ambiental del conjunto prefiere los colores detallados, dispuestos en tonalidades uniformes y llevados al límite de su luminosidad. Así, pues, fue un pintor alegre, intérprete de una serenidad impresionante y de una época fascinante; fue igualmente gran realizador de



Jacopo Robusti, el Tintoretto (1518-1594). A la izquierda: detalle de La huida a Egipto *(Venecia, Scuola di San Rocco). La decoración de esta Scuola, ejecutada en fases intermitentes, representa el mejor conjunto pictórico del artista. El lienzo se encuentra en la planta baja, donde Tintoretto trabajó de 1583 a 1587. A la derecha:* Susana en el baño, *detalle (Viena, Kunsthistorisches Museum), obra de mediados del siglo.*

frescos, pues su pintura límpida, fluida, se adaptaba idóneamente a las grandes superficies arquitectónicas. En este sentido su obra maestra fue la decoración de la villa Maser, edificada por Palladio. Las inquietudes religiosas del Tintoretto quedaron, obviamente, lejanas de la pintura del Veronés. Existe a este respecto una anécdota reveladora: citado por el tribunal de la Inquisición bajo la acusación de herejía por haber pintado *La última Cena* como un gran banquete en el que aparecían también moros y alemanes embriagados y otros detalles considerados irreverentes, se defendió reivindicando, según consta en las actas del proceso, la libertad de los artistas y alegando su inocencia poética. Bastó titular al cuadro *Banquete en casa de Leví* para que las cosas no llegaran más lejos.

De diferente índole era Lorenzo Lotto, un artista que despreciaba el aspecto mundano de la vida y que se contentaba con pequeños encargos; vivió más bien en la periferia de Venecia y transcurrió sus últimos años en las Marcas, lejos de la ciudad. Su arte, difícil de definir, es sumamente original y se caracteriza por una ansiedad palpitante, un sentimiento de profunda e inquieta intimidad. Sus retratos, sobre todo, poseen acentos de sutil melancolía, rara en una época tan dramática que había sido interpretada por los demás artistas con desenfadada crudeza.

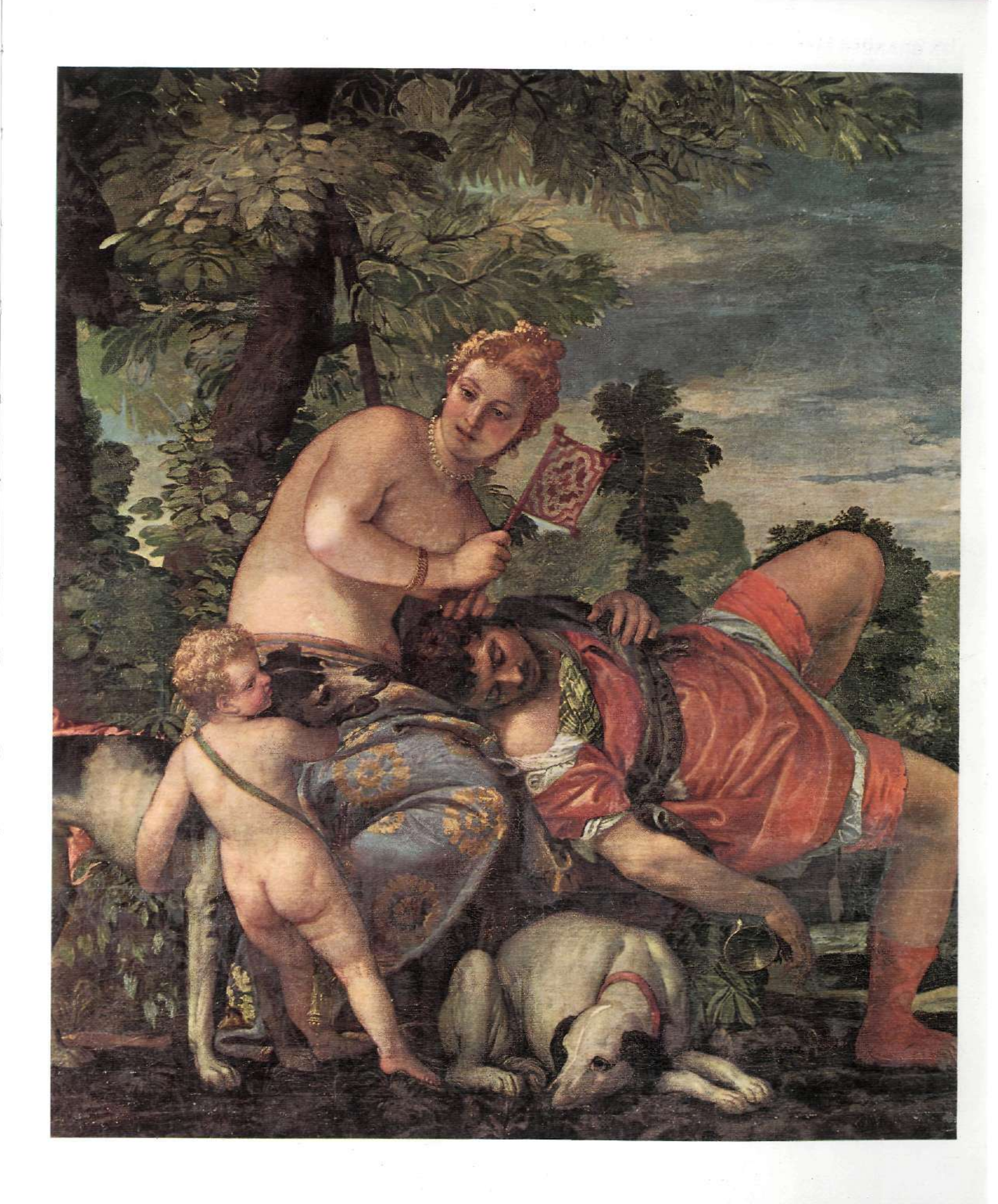
Para completar el panorama de la pintura del *Cinquecento* en el Véneto se precisaría



mencionar a muchos otros artistas. Sería injusto olvidar a Jacopo Bassano, progenitor de una familia de pintores cuya actividad se prolongaría hasta el siglo XIX. Describió el mundo rural de la campiña del Véneto, pero esta adhesión a la vida popular de los campesinos y sus animales no carecía de un conocimiento pictórico elevado, que había adquirido del estilo manierista y que posteriormente había perfeccionado con una técnica progresiva y original. En pocas palabras, supo reflejar la poesía campestre con el sereno refinamiento de los más mundanos pintores venecianos, alcanzando una riqueza expresiva que lo convierte en una de las más fecundas aportaciones venecianas al siguiente siglo.

Todas las artes habían adquirido en Venecia un elevadísimo nivel creativo. En la escultura, concluido el *Quattrocento* con el legado de los maestros de Lombardía y especialmente con la elegante y dinámica obra de Antonio Rizzo, fue el toscano Jacopo Sansovino quien ejerció durante varios decenios la indiscutible primacía en la ciudad. En la segunda mitad del *Cinquecento* se afirmó la personalidad de Alessandro Vittoria, de gran sensibilidad escultórica. Vittoria fue también un exquisito estucador, como demuestran por ejemplo sus decoraciones del palacio Thiene en Vicenza y la villa Barbaro en Maser. Fue especialmente un incomparable retratista, digno de parangonarse con el excelso Tiziano y con el Tintoretto. Empleó todas las técnicas, incluso la terracota, que por su maleabilidad se

Tintoretto: La Ultima Cena *(Venecia, iglesia de San Jorge). Junto con* La caída del Maná, *pintada para el mismo presbiterio de San Jorge, es la última obra del artista, justo en el año de su fallecimiento. A la derecha: Paolo Caliari, el Veronés (1528-1588),* Venus y Adonis *(Madrid, Prado), pintura ejecutada entre 1570 y 1580, en la madurez del artista.*





prestaba a obtener la suavidad y vivacidad del claroscuro. Sus esculturas, además de retratos, incluyen temas religiosos.

Otro sector artístico que cultivó Alessandro Vittoria fue la arquitectura, pero sus construcciones no alcanzan la plenitud creativa a la que había llegado en la escultura. Efectivamente, sus obras arquitectónicas pecan de cierta sobrecarga de efectos de gusto genuinamente barroco. Ello no es óbice para que en cada uno de sus detalles siga palpitando ese poderoso impulso que otorga a sus esculturas. Entre sus construcciones son dignas de mencionarse la capilla del Rosario, en la iglesia de San Juan y San Pablo de Venecia, y el altar dedicado a San Julián y San Salvador en la Escuela de San Jerónimo, también en Venecia.

Jacopo Bassano (¿1515-1592): Adoración de los Magos *(Viena, Kunsthistorisches Museum), realizada hacia 1562. El refinamiento del manierismo y la espontaneidad véneta se conjugan en el arte de este pintor, uno de los más originales y fecundos de su siglo.*

